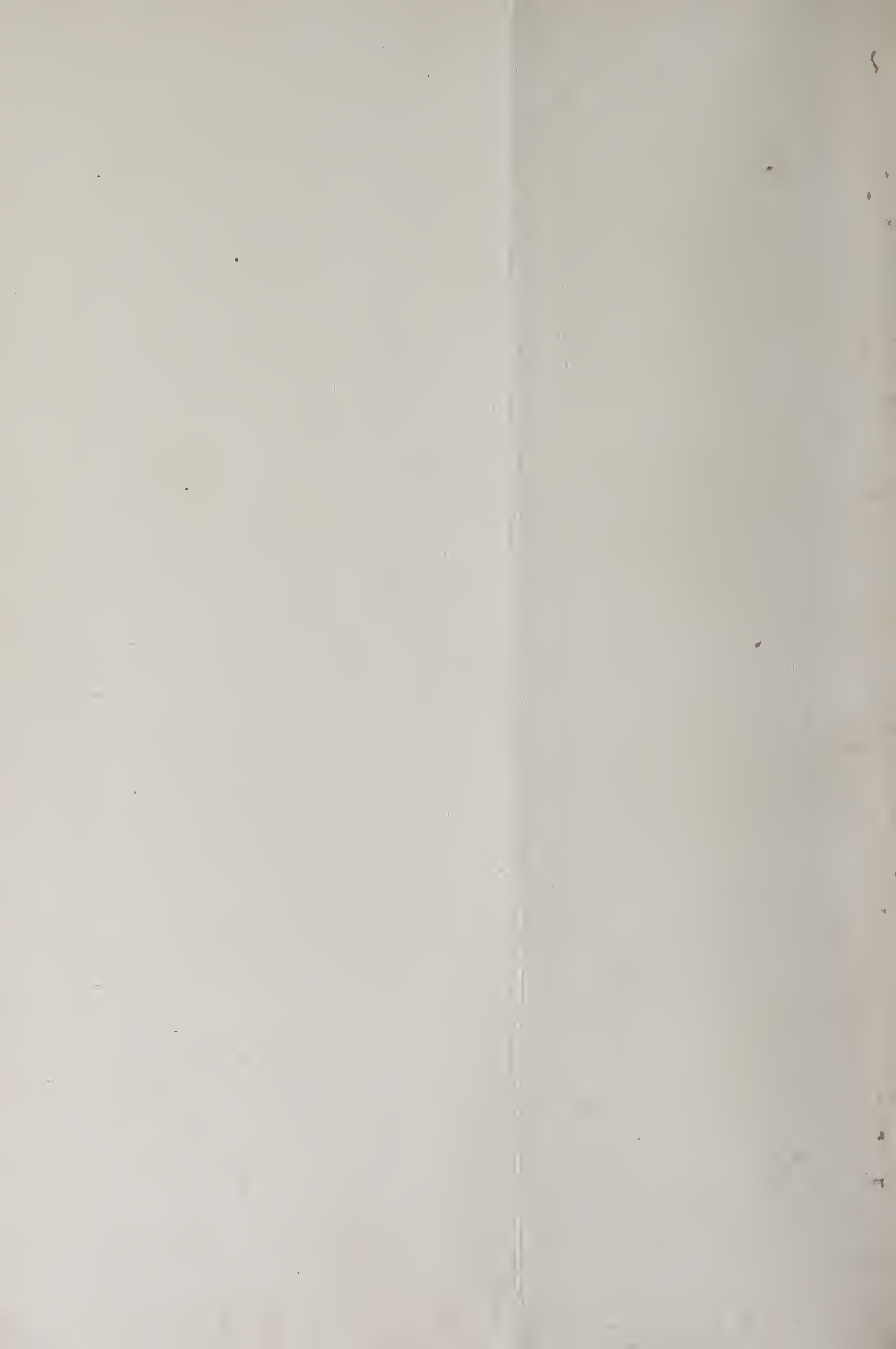


Lorenzo Bernini

seine Zeit, sein Leben
sein Werk von

Max von Boehn



Liebhaber-
Ausgaben



Nr. 105

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

105

Lorenzo Bernini
seine Zeit, sein Leben, sein Werk

1912

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Lorenzo Bernini

seine Zeit, sein Leben, sein Werk

von

Max von Boehn

Mit 84 Abbildungen, darunter 6 Tonbilder



1912

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

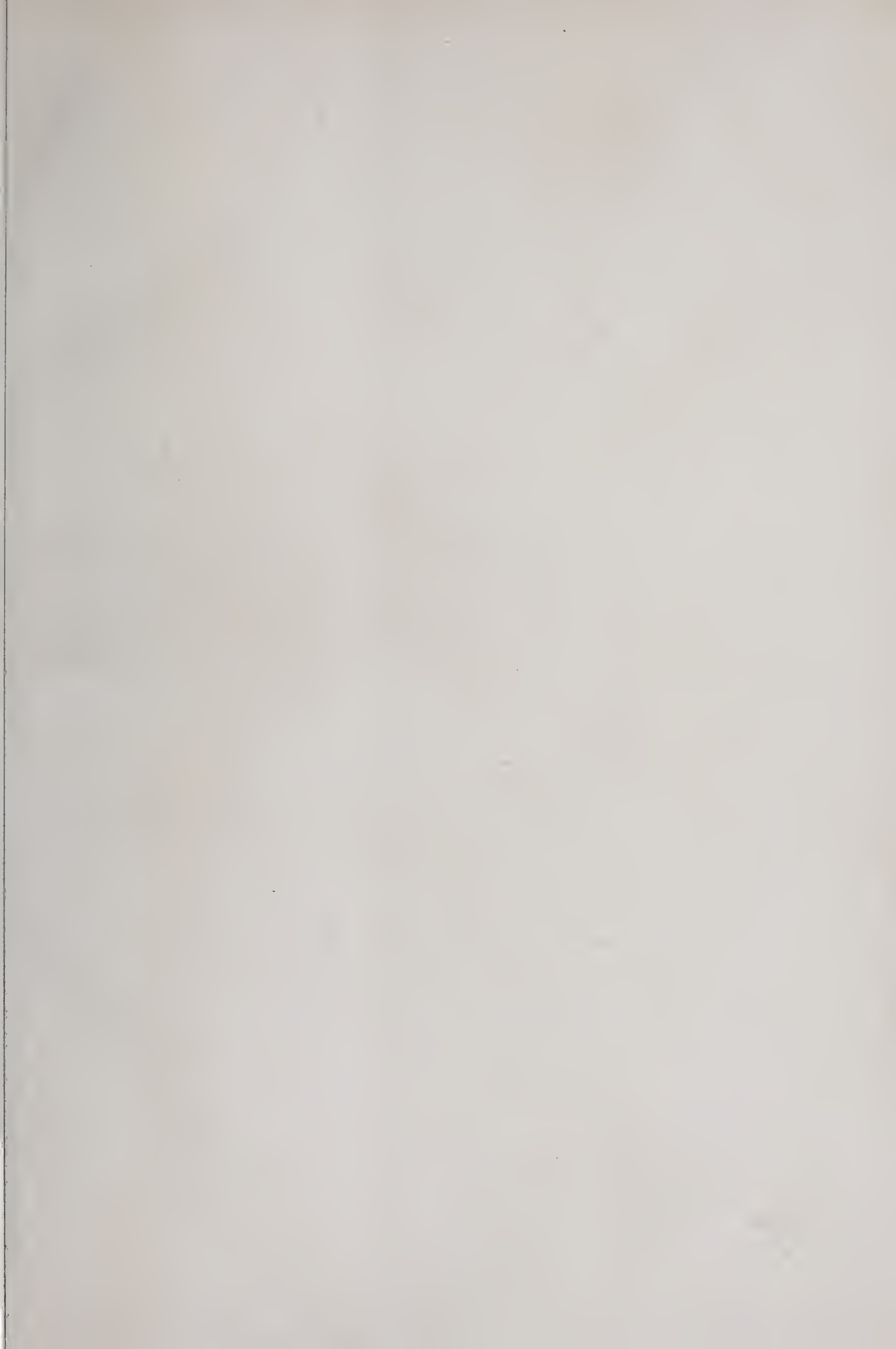
Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



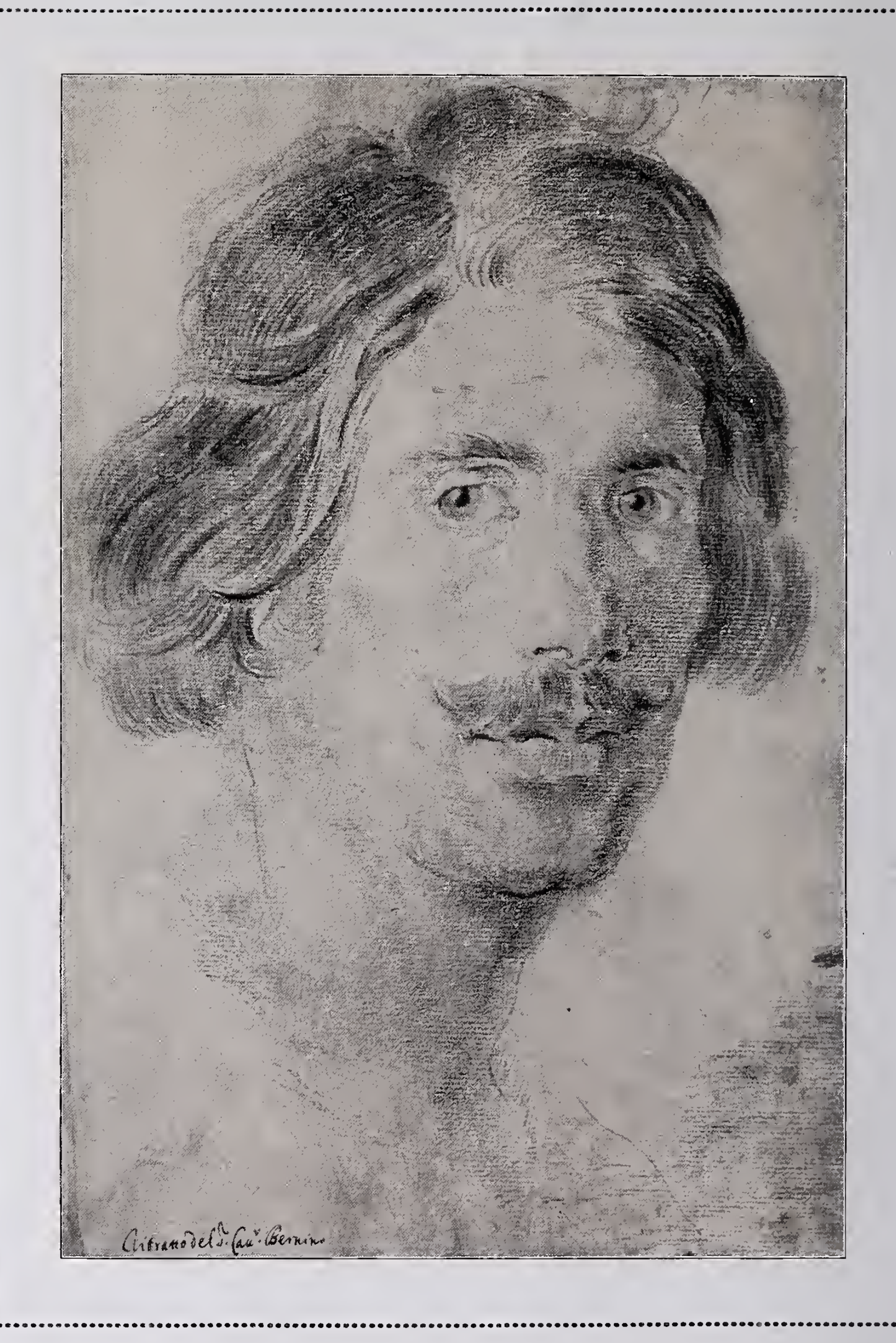


Abb. 1. Lorenzo Bernini. Selbstbildnis.
Handzeichnung. Rom, Gabinetto Naz. delle Stampe.

Lorenzo Bernini.

Die Kunst des siebzehnten Jahrhunderts hat im Urteil der Folgezeit schwer unter dem Anathema gelitten, mit welchem der Klassizismus sie belegte. Noch ehe die antikisierende Richtung um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in der Praxis zur Geltung kam, hatten ihre theoretischen Vertreter schon die Kunst der jüngsten Vergangenheit in Acht und Bann erklärt. Was man eben noch bewundert hatte, galt nun für sonderbar und lächerlich, vor allem verfiel der Mann der Geringschätzung, der mit Recht oder Unrecht für das Prototyp der Kunst dieses Zeitalters galt: Lorenzo Bernini. Bei seinen Lebzeiten gefeiert, wie kaum je ein anderer Künstler, war er von Erfolg zu Erfolg geschritten, die Gunst von Päpsten und Königen hatte ihm stets die größten Aufgaben bereitgehalten, Aufgaben, die sein siegreiches Genie um so glänzender zu lösen gewußt hatte, je schwerer sie gewesen waren. Mit Ehren und Reichtümern überhäuft war er achtzigjährig ins Grab gesunken, die Frucht eines langen, arbeitsreichen Lebens vor aller Augen zurücklassend, und kaum war er zwei Menschenalter tot, als die ästhetische Revolution des Geschmacks seinem Werke jeden Wert aberkannte. Der Künstler, den seine Zeitgenossen nur den Allergrößten hatten vergleichen wollen, wurde das abschreckende Schulbeispiel, an dem lange Generationen von Pedanten, Ungeschmack und Stillosigkeit dozierten. Es war gerade, als sollte der Meister recht behalten, der einst in Paris, als Herr von Chanteloup ihm seinen Ruhm neidete, erwidert hatte, er danke diesen Ruhm nur dem glücklichen Gestirn, in dessen aufsteigendem Zeichen sein Leben stehe, dieses werde aber bei seinem Tode die Kraft verlieren und dann werde es auch um seinen Ruhm geschehen sein. So ist es in der Tat gekommen, und es hat lange genug gedauert, bis man nur anfing, der Kunst Berninis überhaupt Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Die Schuld an diesem Verhalten trug der Klassizismus, und zwar in doppelter Weise. Als ästhetisches Prinzip verurteilte er die anscheinende Willkür und Regellosigkeit eines Stiles, dessen Formenwelt sich unter das hergebrachte Schema der antiken Säulenordnungen nicht subsummieren ließ; als pädagogisches Prinzip aber stumpfte er durch die lediglich begriffliche Bildung, die von ihm ausging, die Empfänglichkeit für das rein sinnlich Schöne vollständig ab. Unter seiner Herrschaft ist der Menschheit das Verhältnis zur Kunst als solcher verloren gegangen, aus dem Gefühl für Kunst wurde ein Wissen von derselben, an die Stelle sinnenfroher Augenlust trat die tote Buchstabengerechtigkeit des kalten Verstandes. Man las und lernte wohl Kunstgeschichte, aber man erlebte die Kunst nicht mehr, nur dadurch ist auch die Mißachtung zu erklären, in der Bernini und seine Werke solange stehen konnten. Unrecht hat er nur in der Entfernung. Wer mit dem Verdammungsurteil der Schulästhetik auf den Lippen seinen Schöpfungen gegenübertritt, der wird sich schnell zum Schweigen verurteilt fühlen, Aug' in Aug' behält der Künstler immer recht, allen Wenn und Aber, allen Vorbehalten und Einschränkungen zum Trotz. Dieses Sieghafte der Berninischen Kunst ist der Beweis für die wahre Größe des Künstlers, selbst seinen heftigsten Gegnern hat er, wenn sie nur aufrichtig waren, Bewunderung abgenötigt. Tausende von Rompilgern, welchen die ewige Stadt so starke Eindrücke von Kunst und Geschichte vermittelte, nahmen in den Erinnerungen an unvergeßliche Stunden geistiger Genüsse Bilder in sich auf, welche Berninis Hand bereitet hatte. Rom, wie wir es heute noch sehen, trägt ja das Gepräge, das der Genius Berninis ihm gegeben. Sie alle bewunderten und liebten, was sie ästhetisch verdammen zu müssen glaubten, und wenn der Zwang dieser inneren Unwahrheit nicht schon längst zu einer Revision des hergebrachten Urteils über den Meister geführt hat, so liegt das daran, daß der Bann des Klassizismus noch nicht lange genug gebrochen ist. Als Jacob Burckhardt, unser „Geschmacksvormund", wie Karl

Justi den geistreichen Baseler genannt hat, im Cicerone an die Schwelle des siebzehnten Jahrhunderts tritt, scheut er förmlich zurück und sucht nach einer Entschuldigung, ehe er diese Epoche beginnt: „Man wird fragen," schreibt er, „wie es nur einem Freunde reiner Kunstgestaltung zuzumuten sei, sich in diese ausgearteten Formen zu versenken, über welche die neuere Welt schon längst den Stab gebrochen." Ehrlich, aber widerwillig gibt er dann in der Folge seiner Darstellung zu, wie auch in dieser Epoche Großes geleistet wurde und gesteht in der Besprechung Berninis, der ihm als strengen Klassizisten ganz besonders unsympathisch war, daß der Künstler in verschiedenen seiner Schöpfungen das Höchste geleistet habe.



Abb. 2. Epitaph des Bischofs Santoni. Rom, S. Prassede. Aufnahme von Gargiolli, Florenz. (Zu Seite 48.)

Von dieser erzwungenen Anerkennung war es nicht mehr weit zu einer freiwilligen; gleichzeitig haben Heinrich von Tschudi in einer fesselnden Studie das Gesamtwerk Berninis und Cornelius Gurlitt in seiner „Geschichte des Barock in Italien" den Meister als Architekten gewürdigt, ja sozusagen gerettet. Länger als ein Jahrzehnt nach den beiden deutschen Forschern hat erst Italien seine Schuld Bernini gegenüber eingelöst. Die Zentenarfeier seiner Geburt ließ es die eigenen Landsleute des Künstlers doch als beschämend empfinden, daß einer ihrer größten Männer noch ohne eine ordentliche Lebensbeschreibung war. Unmittelbar nach seinem Tode hatte zwar Filippo Baldinucci auf Veranlassung der Königin Christine von Schwe-



Abb. 3. Papst Paul V. Rom, Villa Borghese.
Aufnahme von G. Brogi, Florenz. (Zu Seite 49.)

den eine Biographie des Meisters verfaßt, welche Domenico Bernini, einer seiner Söhne, 1713 noch etwas erweiterte, seit dieser Zeit aber war nichts mehr geschehen, um den Mann und sein Werk zu schildern und zu würdigen. Erst im Jahre 1900 erschien eine umfassende, aktenmäßig begründete Biographie von Stanislao Fraschetti, ein Buch, das durch den großen Reichtum des darin verarbeiteten Materials — es begleitet den Künstler Jahr für Jahr durch sein ganzes langes Leben — der Ausgangspunkt einer nun erst ernstlich einsetzenden Forschung geworden ist. Walter Waibel, Conrad Escher, Hermann Voß und andere haben Bernini zum Objekt von Studien gemacht, wie sie so gewissenhaft und gründlich bisher nur Quattrocentisten oder Cinquecentisten zuteil wurden. Darin dokumentiert sich die veränderte Stellung, welche die Kunstwissenschaft, für die das siebzehnte Jahrhundert der italienischen Kunst so gut wie gar nicht zu existieren schien, jetzt diesem gegenüber einnimmt; das so ängstlich gemiedene Barock wird in kürzester Zeit ebenso eifrig untersucht und seine Kenntnis ebenso gründlich befördert werden, wie es bisher nur die ihm vorausgehenden Epochen waren.

Der Ausdruck „Barock", mit dem man sich gewöhnt hat, die ganze Epoche, in welche Berninis Leben fällt, zu bezeichnen, bedeutet etwas Wunderliches, etwas, das der hergebrachten Regeln spottet, das jenseits der strengen Gesetze des Stiles stehend, sein Maß nur aus sich selbst erhält, mit einem Wort: Willkür. Der Klassizismus, der in dieser Willkür den größten Fehler sah, brauchte den Ausdruck Barock wie einen Tadel, er hängte ihn der ganzen Kunst jener Zeit wie einen Makel, geradezu wie einen Schimpf an, denn die Nichtbeachtung der unerbittlichen Gesetze antiker Kunstübung erschien ihm als der stärkste Vorwurf, der einer Kunst als solcher überhaupt gemacht werden konnte, das Hinwegsetzen über diese Regeln erschien ihm als sinnlos, als eine Aufhebung der Kunst, ja eigentlich als das Gegenteil derselben. Das Wort Barock galt bisher nur für die Kunst des siebzehnten Jahrhunderts und wurde nur zur Bezeichnung eines gewissen Stiles angewendet. Nun hat aber Robert Hedike, indem er kürzlich „Begriff und Wesen des Barock" zur Diskussion stellte, mit Recht geltend gemacht, daß Barock an sich



Abb. 4. Kardinal Scipione Borghese. Rom, Villa Borghese. Aufnahme von D. Anderson, Rom. (Zu Seite 49.)

kein Stil sei, wohl aber eine ganz bestimmte Verfassung des Geistes, die unter gewissen Umständen zur Bildung eines Stiles führen könne. In diesem Sinne brauchen denn auch die Italiener den Begriff des Barocken schon seit einiger Zeit. Enrico Nencioni spricht von „Barocchismo“, Corrado Ricci von „Vita barocca“, sie bezeichnen für sie das Gesamtgebiet der Kulturströmungen, die das siebzehnte Jahrhundert durchzogen und ihm einen so prägnanten Charakter gegeben haben. Das ganze Leben war barock, denn alle Äußerungen seiner geistigen und sozialen Kultur zielten auf die Extreme in Fühlen, Denken und Handeln, erst die Resultante dieser unausgeglichen durcheinander schwirrenden Dissonanzen war der Stil der Zeit, der den ihr entsprechenden Ausdruck nur in der Formlosigkeit barocker Willkür finden konnte. Im siebzehnten Jahrhundert vollzog sich der Übergang, der die Geister aus mittelalterlicher Enge in die Freiheit einer neuen Zeit führen sollte, der Individualismus der Moderne beginnt. Auf allen Gebieten setzt der Widerstand gegen den Geisteszwang des Mittelalters ein, die Menschheit kämpft um das Recht auf die Persönlichkeit im Gegensatz zu der Vergangenheit, die den einzelnen nicht anders denn als Bruchteil eines größeren Ganzen angesehen hatte. Der Humanismus hat diesen Kampf begonnen, die Reformation ihn weitergeführt, der Anspruch auf Geistesfreiheit war gesichert, nun hieß es, ihn zu verwirklichen. Das Durchsetzen der Persönlichkeit, das mit der Auflehnung gegen eine jahrtausendjährige Tradition beginnen mußte, hat denn auch dazu geführt, daß es kein Gebiet des Geistes gibt, auf welchem das neue Geschlecht nicht eine vollständige Revolution der Anschauungen und Auffassungen vollzogen hätte.

In der Kirche ist diese allgemeine Wandlung des geistigen Lebens am auffälligsten hervorgetreten, sie hat nicht nur zu einer Spaltung der Bekenntnisse geführt, sie hat vor allem die alte Kirche selbst in ihrem Glauben und ihrem Bekenntnis so völlig verändert, daß der Katholizismus des siebzehnten Jahrhunderts, verglichen mit jenem des Mittelalters, wie eine neue Religion erscheint. Das religiöse Gefühl war unter den subtilen Spitzfindigkeiten einer Begriffe spaltenden Scholastik verloren oder zu bloßer Werkheiligkeit und Buchstabengläubigkeit erstarrt. Der heiße Kampf, der zwischen den Dogmatikern entbrannte und weit länger anhielt, als das allgemeine Interesse für denselben, weckte aber auch in den Laien das religiöse Bedürfnis des Herzens aufs neue und führte dazu, daß sie sich des Glaubensinhalts ihrer Religion in einer neuen Form zu bemächtigen suchten. Hatten schon die Mystiker des Mittelalters, Eckard, Suso, Tauler und die ihnen verbundenen Brüder vom gemeinsamen Leben im Gegensatz zu der hohlen Verstandesgelehrsamkeit der Scholastiker das Gefühlsmäßige des Glaubens stärker betont, so wird im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert die Mystik das ureigene Gebiet der eigentlichen Glaubensbetätigung. Bis dahin hatten verstandes-

mäßige Betrachtungen, solche der vier letzten Dinge, die Nachfolge Christi und ähnliche Gedankenreihen dem Bedürfnis nach Erbauung genügt, nun fordert die heftig entbrannte Religiosität ganz andere Sensationen. Das völlige Aufgehen in der Gottheit, das inbrünstige Miterleben aller Mysterien der Passion wird ersehnt und in hysterischer Überspannung aller Kräfte des Geistes und Gemüts auch erreicht. Mit leidenschaftlicher Inbrunst erringen die glühenden Seelen einer Therese von Jesus, einer Maria von Agreda, einer Marina von Escobar die Ekstasen und Verzückungen überirdischer Seligkeit, die sie mit einem durch fanatische Askese herbeigeführten Siechtum des Körpers nicht zu teuer erkauft glauben. Aus ihren Klöstern wandert der Gedanke dieses gewalttätigen Gottverlangens weiter und zündet wie Flugfeuer in ausgedörrtem Gelände. Catharina Adorno in Genua, Maria Maddalena de Pazzis in Florenz, die selige Michelina in Pesaro, die heilige Margarete in Cortona folgen auf denselben Wegen des Gottsuchens und erfüllen die Nachbarschaft mit den Gnaden, Offenbarungen und Wundern, die sie dem Himmel abtrotzen. Es werden Lehrbücher über die Vereinigung mit Gott geschrieben, die Jesuiten legen sich förmlich auf die Erziehung von Heiligen und stellen in ihren Hei-



Abb. 5. Aeneas, Anchises und Ascanius. Rom, Villa Borghese. Aufnahme von D. Anderson, Rom. (Zu Seite 49.)



Abb. 6. David. Rom, Villa Borghese.
Aufnahme von D. Anderson, Rom. (Zu Seite 49.)

ligen Aloisius Gonzaga, Stanislaus Kostka die glänzenden Resultate einer auf Heiligwerden gerichteten Dressur hin. Niemals stand der Kultus der heiligen Jungfrau in solcher Blüte, wie in dieser Zeit. Als der deutsche Jesuit Gumppenberg 1672 seinen Atlas Marianus veröffentlichte, kannte er 1200 Gnadenorte der Gottesmutter. Die Wunder blühen, aber sie werden subtiler, sozusagen transzendentaler, die läppische Trivialität der Mirakel in der Art, wie die Aurea legenda sie schildert, Taschenspielerkunststückchen, die den Lauf der Natur verändern, werden verdrängt durch Erscheinungen Christi und der Jungfrau Maria, die nicht nur in innigste seelische Beziehungen zu den von ihnen Begnadeten, sondern auch in leiblichen Kontakt mit ihnen treten. Die Extreme dieser Richtung, die sich das Göttliche nicht nahe genug bringen konnte, kennzeichnen sich in der Literatur und in der Homiletik, wo sie einen Niederschlag finden. Maria von Agreda hat ihr Hauptwerk die mystische Stadt Gottes genannt, denn sie vergleicht in demselben den Leib der heiligen Jungfrau mit einer Stadt und schwelgt in Vergleichen, welche die einzelnen Körperteile derselben, ohne vor irgendeinem haltzumachen, als Türme, Basteien, Tore u. dergl. verherrlichen. Der Pater Orchi in Mailand hielt einst eine Predigt über „die Beichte als Waschfrau der Seele", ja wer diesen Dingen nachgehen wollte, der würde auch in der asketischen Literatur jener Jahre, wie sie der Benediktiner Haeften, der Jesuit Hugo, der Dominikaner Ludwig von Granada u. a. verfaßten, erkennen, wie die Autoren in krampfhaftem Streben nach Annäherung des Himmlischen an das Irdische an der Geschmacklosigkeit, im völlig Barocken stranden.

Die Wissenschaft dieser Zeit trägt den Charakter der Polyhistorie, es handelte sich nicht um das Forschen, sondern um das Wissen. Das Aufspeichern alles bereits Bekannten stand höher als das Erkennen, insofern die Wahrheit, die uns als das Endziel wahrer Wissenschaft gilt, als erkannt, in der Offenbarung der christkatholischen Heilslehre beschlossen, vorausgesetzt wurde. Theologie, Philosophie und Philologie verkörperten die Wissenschaft von damals; in den ersten Jahrzehnten eben dieses siebzehnten Jahrhunderts aber war es, daß die Naturwissenschaft ihnen zur Seite trat und den Anspruch erhob, daß die Wahrheit erst noch zu finden sei. Galilei, dem die Aufgabe zufiel, diese Forderung zu begründen, hat schwer darunter leiden müssen, seine Stimme gegen die Tradition erhoben zu haben; die Vertreter des Hergebrachten, der Überlieferung haben es den unvorsichtigen Mann hart büßen lassen, daß er an Vorurteilen zu rütteln gewagt, die hohes Alter und Unwissenheit geheiligt und unantastbar gemacht hatten. Ein barockes Schicksal fürwahr, daß der Verkünder der neuen Wahrheit



Abb. 7. Apollo und Daphne (Detail). Rom, Villa Borghese.
Aufnahme von Alinari, Florenz. (Zu Seite 50.)

von denen als Lügner verurteilt werden mußte, welche vorgaben, die alte Wahrheit zu hüten.

Der Drang nach dem Gefühlsmäßigen, der die Religiosität tief in die Mystik hineinführte, drückte auch der Poesie der Zeit seinen Stempel auf, indem er die Dichter nötigte, an die Stelle der Ideale des Geistes, denen noch Ariost und Tasso gehuldigt, solche des Gefühls zu setzen. Die poetische Formel, mit der sie dem psychischen Bedürfnis ihrer Zeit nach Erschütterungen des Gemüts zu genügen suchen, mußte bei dem Mangel wirklich inneren Erlebens notwendig der Zwang

sein. Sie steigern sich gewaltsam in Sensationen hinein, deren erzwungene Phantastik ebenso erkünstelt wirkt, wie der Schwulst, in den sie ihre Sprache pressen. Der Modedichter des Jahrhunderts war der Neapolitaner Giambattista Marini, in dessen Gesängen der Stoff, der behandelt wird, vollständig hinter der Form zurücktritt, ja unter dem Schwulst prunkender Bilder, absonderlicher weithergeholter Vergleiche, unendlicher Metaphern erstickt wird. Er schwelgt in verblüffenden Kontrasten, in der Ausmalung von Situationen, deren Unnatur nur von der Geschmacklosigkeit der Darstellung übertroffen wird. So gefällt er sich darin, im Bethlehemitischen Kindermord vorzustellen, wie die Milch aus den Brüsten der Mütter und dem Mund der Säuglinge mit dem Blut der Gemordeten zu einem See zusammenfließt, in welchem die Leichen der Erwürgten wie Inseln umherschwimmen. So falsch wie seine Bilder, so geschraubt wie seine Sprache, so affektiert ist sein Gefühl; läßt er doch sogar das wilde Schwein, ehe es sich anschickt, den Adonis zu zerreißen, Rührung darüber empfinden, daß es nun diesen schönen Jüngling töten müsse. Alles bei Marini ist ungewöhnlich, außerordentlich, der Leser soll stets überrascht und durch unerhörte Kühnheiten der Diktion geblendet werden. Wie falsch uns heute die Saiten klingen, welche Marini in seinem Streben, immer etwas Packendes und Verwirrendes vorzubringen, angeschlagen hat, seiner Zeit tönten sie schlechthin bewunderungswürdig ins Ohr, er hatte damit die Melodie angegeben, die noch das ganze folgende Jahrhundert unzählige Male variiert worden ist. Seinen Nachahmern Girolamo Preti, Claudio Achillini u. a. fehlte freilich das Talent, das Marini immerhin besaß, ihnen ging unter der erkünstelten Form der Inhalt so völlig verloren, daß z. B. Achillini über seinen Sonetten und Oden den Gedankengang derselben in schlichter Prosa mitteilte, denn aus der gespreizten Rhetorik der Gedichte selbst hätte sich derselbe nicht ohne weiteres erraten lassen. Bezeichnend für den Grad der Unabhängigkeit, zu dem der siegreiche Individualismus die Geister in der Poesie führte, ist die Respektlosigkeit, mit der Alessandro Tassoni in der „Secchia rapita“, Francesco Bracciolini im „Scherno degli Dei“ den Olymp behandeln. Die antike Götterwelt, seit den Tagen der Humanisten mit einer Ehrfurcht betrachtet, welche der dem christlichen Himmel entgegengebrachten nicht nur nichts nachgab, sondern vielleicht noch echter empfunden war, wird hier in der unbarmherzigsten Weise verspottet und lächerlich gemacht; das komische Epos des siebzehnten Jahrhunderts spielt nur noch mit den Idealen des Romantischen, wie es im sechzehnten Jahrhundert entstanden war.

Die Selbstironie, die sich auf eigene Kosten lustig macht, ist ein Zeichen der Schwäche, welche verrät, daß die Geister, die sich so stolz im Bewußtsein des Wertes der eigenen Persönlichkeit fühlten, ihrer selbst doch nicht so ganz sicher waren, wie man glauben sollte, wenn man jene ausgedehnte Modeliteratur betrachtet, die, im ersten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts entstanden, bis zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts in unverminderter Stärke geblüht hat: der Emblematik. Diese Spielerei mit Emblemen, Symbolen, Devisen, die damals aufkam und alle Gebildeten veranlaßte, sich Bildchen und Sinnsprüche zu wählen, die ihrem Charakter entsprechen sollten, zeigt wie außerordentliches Gewicht man darauf legte, individuell etwas zu bedeuten, etwas vorzustellen, was von der Art der anderen abwich. Man begnügte sich nicht mehr wie früher mit dem Wappen, das unterschiedslos die Angehörigen eines ganzen Geschlechts bezeichnete. Die Eitelkeit dieser tändelnden Selbstbespiegelung hängt auf das engste mit dem Streben nach höherem Rang zusammen, das damals herrschend wurde; beide entsprangen derselben Wurzel, der Überschätzung des eigenen Ich. Der Herzog von Toscana wurde Großherzog, Papst Urban VIII. gab den Kardinälen das Prädikat Eminenz, die Titel Conte und Marchese wurden auf das eifrigste ambitioniert, höfische Würden und Grade gern gesucht und bezahlt. Je mehr die Verhältnisse von Macht und Besitz sich konsolidieren, um so lebhafter beschäftigen



Abb. 8. Apollo und Daphne. Rom, Villa Borghese.
Aufnahme von Alinari, Florenz. (Zu Seite 50.)



Fragen der Etikette die Gemüter. Die Rangordnung wird im siebzehnten Jahrhundert zur wichtigsten Angelegenheit, sie verquickt sich mit dem neuen Gefühl des Ehrenpunktes, sich nichts vergeben zu dürfen. Die Eitelkeit zeitigt die käufliche Gelegenheitspoesie, als deren Vater man wohl Marini betrachten darf. Es wird ein ganz gewöhnlicher Gebrauch, die Familienfeste von bezahlten Dichtern besingen zu lassen, keine Taufe, Hochzeit oder Leichenbegängnis in besserem Hause ohne Freuden- oder Trauerkarmina, es gibt Poeten, die davon leben, hochstehende Personen in Lobgedichten anzuschmachten; Gabriello Chiabrera hat alle Herrscher des damaligen Europa in seinen Hymnen verherrlicht.

An die Stelle der Unbefangenheit der alten Zeit tritt jetzt überall etwas Geschraubtes und Gekünsteltes, Glauben und Gefühl verlieren die Fähigkeit des natürlichen Ausdrucks und teilen der Sprache, der Dichtkunst und der Sitte das Gezwungene ihres eigenen Wesens mit. In allen Dingen beginnt die Form zu überwiegen, sie wird gepflegt und ausgestaltet ohne Rücksicht auf den Inhalt, dem sie zu dienen hat, oder den sie vorstellt. So gequält, wie die Dichter sich ausdrücken, so gesucht werden die Manieren des Umgangs, die Verbeugungen und Begrüßungen, mit denen man sich im bürgerlichen Leben begegnet.

Der getreueste Spiegel dieser Zeit und ihrer Art ist die Kunst; in ihr haben die großen psychischen Evolutionen, welche die Menschheit erschütterten, einen Niederschlag gefunden. Auch in der Kunst vollzieht sich der Bruch mit der Tradition, der das ganze Leben der Epoche in allen seinen Äußerungen charakterisiert. Die Revolution in den bildenden Künsten stellt alle bis dahin gültigen Prinzipien in Frage, verneint alle Voraussetzungen, unter denen die Vergangenheit geschaffen, steckt sich andere Ziele und sucht andere Aufgaben. Wie Religion und Poesie, so strebt auch die Kunst nach stärkerer Wirkung auf das Gefühl, nach innigstem Anschluß an alle Regungen des Gemüts, die sie zu lenken und zu beherrschen unternimmt; das fühlende Herz soll ihr Richter sein, nicht der rechnende Verstand. Strzygowski hat, indem er den Werdegang des Barock untersuchte, seine Spuren in der Malerei bis zu Raffael und Correggio zurückverfolgt. Die Transfiguration und die heilige Cäcilie künden in der Art, wie der dargestellte Vorgang verinnerlicht ist, schon das neue Moment an, das sich von nun an immer stärker geltend machen wird, bis es seinen eigentlichen Ausdruck bei Guido Reni findet. Ihm ist wie keinem anderen seiner Epoche die Gabe zuteil geworden, das Gefühl, soweit es sich auf der Skala der Schwärmerei und einer süß-schmerzlichen Hingebung bewegt, überzeugend ausdrücken zu können, ihm eignet auch der weiche Kontur, das Verschwommene, das die Architektur und die Plastik ebenfalls anzunehmen suchen.

In der Architektur hatte sich der neue Stil am ersten ausgesprochen, er gelangte zur Vollendung, als Vignola und Giacomo della Porta 1580 den Bau der Kirche Il Gesù in Rom beendet hatten. Hier war noch vor St. Peter der Typ des neuen Gotteshauses fertig, eine Zentralanlage mit saalartigem Langhaus. Es war zugleich der Typus der neuen Religiosität, wie sie die Jesuiten so erfolgreich vertraten, ein Raum vereint die Priester mit der Gemeinde der Gläubigen, nicht länger ist die Geistlichkeit im Chor, wie einem Allerheiligsten, von den Laien gesondert und abgeschlossen.

Der Bau von Il Gesù ist der Auftakt, mit dem die Architektur zu neuen und unerhörten Klängen einsetzt. Aus den Bauwerken, deren bedingungslose Voraussetzung doch die Unbeweglichkeit ist, scheint gerade diese zu schwinden, eine merkwürdige Unruhe bemächtigt sich aller Glieder; die tragenden verschieben und krümmen sich, die getragenen schwingen nach allen Seiten, die Bewegung, in welche die Mauermassen anscheinend geraten, stellt die Grundprinzipien der ganzen Kunst geradezu auf den Kopf. Bis dahin hatten die gerade Linie und der rechte Winkel das Fundament gebildet, von dem die Baukunst ihren Ausgang nahm, jetzt wird ihre Berechtigung nicht nur in Frage gestellt, sondern einfach geleugnet, die krumme

Linie beherrscht von nun an den Grundriß. Die Wände werden gebrochen, vor- und zurückgezogen, die Giebel zerschlagen, nach außen und innen gebogen, Säulen und Halbsäulen, Pilaster in ganzen, halben und Bruchteilen durcheinander geschoben, Sockel und Gesims zerrissen und verkröpft. Der Zug in das Große und



Abb. 9. Entwurf für Altar und Statue der heiligen Bibiana.
Handzeichnung. Wien, Erzherzogliche Albertina. (Zu Seite 56.)

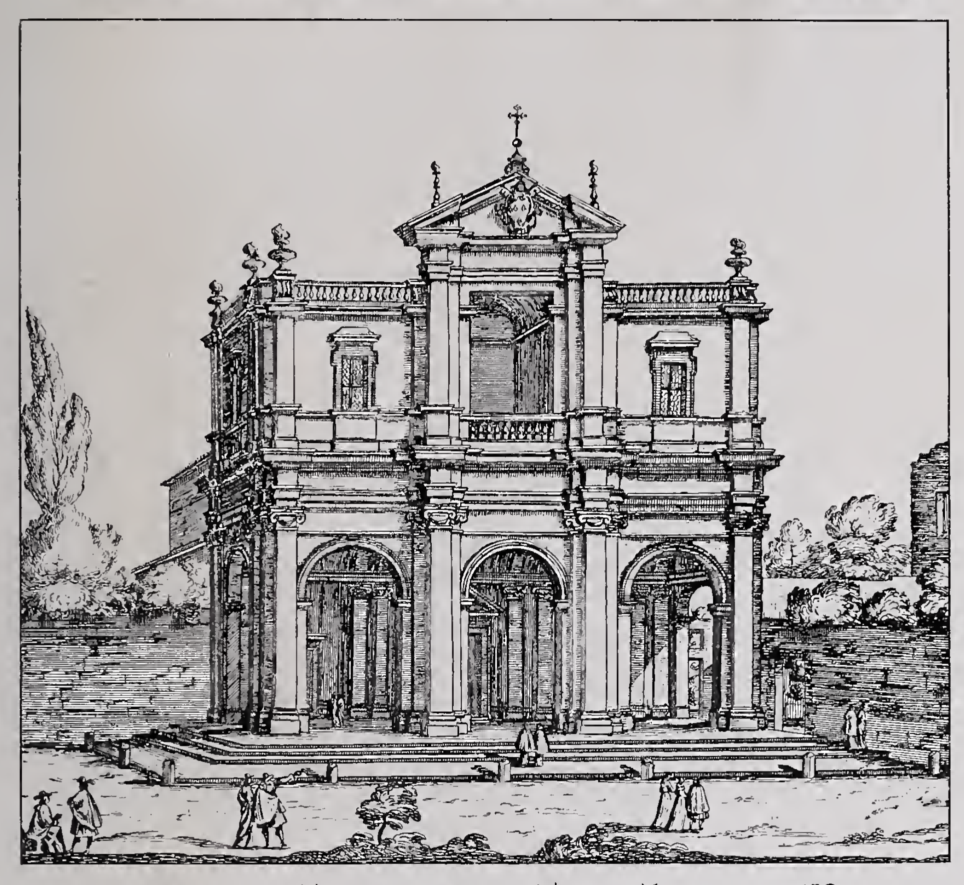


Abb. 10. Fassade der Kirche S. Bibiana. Nach Rossis Nuovo teatro. (Zu Seite 56.)

Gewaltige schafft sehr breite, hohe Räume, die Ströme von Licht durchfluten; das Detail tritt zurück, die Ornamentik, welche die Renaissance noch mit soviel Liebe und Verständnis gepflegt, verschwindet. Die Architektur stellt sich ganz auf malerische Wirkung ein, wie Licht und Schatten es übernehmen müssen, die Gliederung der Fassaden klar herauszuheben, so beherrscht das abwechselnde Spiel von Hell und Dunkel auch die Innenräume, die spiegelnde Politur des Marmors, der Glanz des Goldes, die bunten Farben der Gemälde bestimmen den Eindruck. Wie in der Poesie der gleichen Zeit das schöne tönende Wort nur seines eigenen Wohlklangs wegen gebraucht wird, wie die blumige Sprache der Tropen und Metaphern den Inhalt nur kosend umspielt, ohne sich viel um den Sinn zu kümmern, so wird auch in der Architektur das Hauptgewicht auf den Effekt gelegt. Die Fassaden stehen vor den Gebäuden wie Masken, die man beliebig wechseln kann, sie haben gar keinen Zusammenhang mit ihnen, weder nehmen sie die Gliederung des Inneren auf, noch halten sie sich in ihren Ausmessungen an seine Maße. Wie oft verspricht die Fassade unendlich viel mehr, als der Innenraum halten kann, Stockwerke hoch geht sie in nur zu vielen Fällen über das Gebäude hinaus; eine schmale Mauer, welche Fülle und Großräumigkeit vorspiegelt, wo absolute Leere herrscht. Wie die Dichtkunst, so zielt auch sie auf das Verblüffende, auf ein Über-



Abb. 11. S. Bibiana. Rom, S. Maria del Popolo. (Zu Seite 56.)

wältigen im ersten Augenblick, der erste Eindruck, den sie hervorbringt, ist ihr alles. Oft ist dieser nur auf den Moment berechnet, nur auf einen genau ausgeklügelten Standpunkt angelegt, und schon die Veränderung desselben kann ihn zerstören, dieser erste Eindruck aber ist unfehlbar groß, wenn er unter den Bedingungen erfolgen kann, die der Architekt bei seinem Plan im Auge hatte. Keine Zeit hat ein so starkes Empfinden für das Monumentale besessen, wie das Barock; kaum eine andere Zeit hat bei ihren Bauten so systematisch auf das Ganze hingearbeitet, so absichtlich und bewußt jede Einzelheit dem Gesamteindruck untergeordnet. Nicht das Gebäude ist ihm die Einheit, die für sich selbst besteht, die Umgebung wird in Einklang dazu versetzt, Plätze angelegt, die mit ihm harmonieren, Straßen geführt, die glückliche Perspektiven ergeben, eine große Harmonie geschaffen, in der jeder der bestimmenden Faktoren gleichberechtigt mitschwingt. Wie die neuere Religiosität, wie die Poesie der Zeit auf Erzeugung von Stimmung ausgehen, um auf das Gemüt zu wirken, so strebt auch die Architektur nach Impressionen; wie jene geht auch sie auf das Erschütternde aus, ohne Bedenken stellt sie die hohe Summe ihrer darstellerischen Mittel, den ganzen Aufwand großer Kunst und bloßer Künstelei in den Dienst des einen Zweckes, den Beschauer zu packen, durch Niegesehenes und Unerhörtes zu blenden und über sich selbst hinaus zu reißen.

Den gleichen Weg, den die Baukunst beschritt, um im Verleugnen der Tradition zu neuen und stärkeren Wirkungen zu gelangen, als bisher, ging in denselben Jahren auch ihre Schwesterkunst, die Musik. Hier setzte die Reaktion ein mit der Bewegung gegen die kontrapunktistischen Künsteleien der niederländischen Komponisten, die den mehrstimmigen Gesang zu völliger Unnatur verbildet hatten; die Reform begann mit der Hinneigung zu größerer Einfachheit und Schlichtheit, ihr Reformator war Palestrina. Ihm verdankt die kirchliche Musik die Verwirklichung ihres Ideals, die Vereinigung bedeutender Worte und schöner Töne zu einer Erhabenheit, die den bis dahin herrschenden Widerspruch zwischen Wort und Ton ausschloß. Auf demselben Wege der Vereinfachung des musikalischen Satzes trachteten Florentiner Musikfreunde nach einer neuen Musik; sie glaubten, die Antike wider belebt zu haben, als sie in der von ihnen gepflegten Monodie, der von einem einzelnen Instrument begleiteten Einzelstimme, die erste kleine Oper aufführten. Es war die 1594 bei Jacopo Corsi gespielte „Dafne“, die Ottavio Rinuccini gedichtet, Jacopo Peri komponiert hatte. Sie trachteten zunächst gar nicht nach Bildung einer eigentlichen Melodie, sie begnügten sich mit einer bloß musikalischen Deklamation des Textes, wodurch die Rezitation bei dürftigem Akkompagnement einen dem Gregorianischen Gesang ähnlichen Charakter erhielt. Die Florentiner sind über die Negation des Bestehenden nicht hinausgekommen, die wirklichen Fortschritte, welche in dieser Zeit zu einer ganz neuen Musik führten, neu in Auffassung und Ausführung, knüpfen sich an die Namen von Viadana und Monteverde. Viadana mag den Generalbaß nicht erfunden haben, aber er war der erste, der ihn ständig verwendet hat und seine Kompositionen auf seinem Grunde

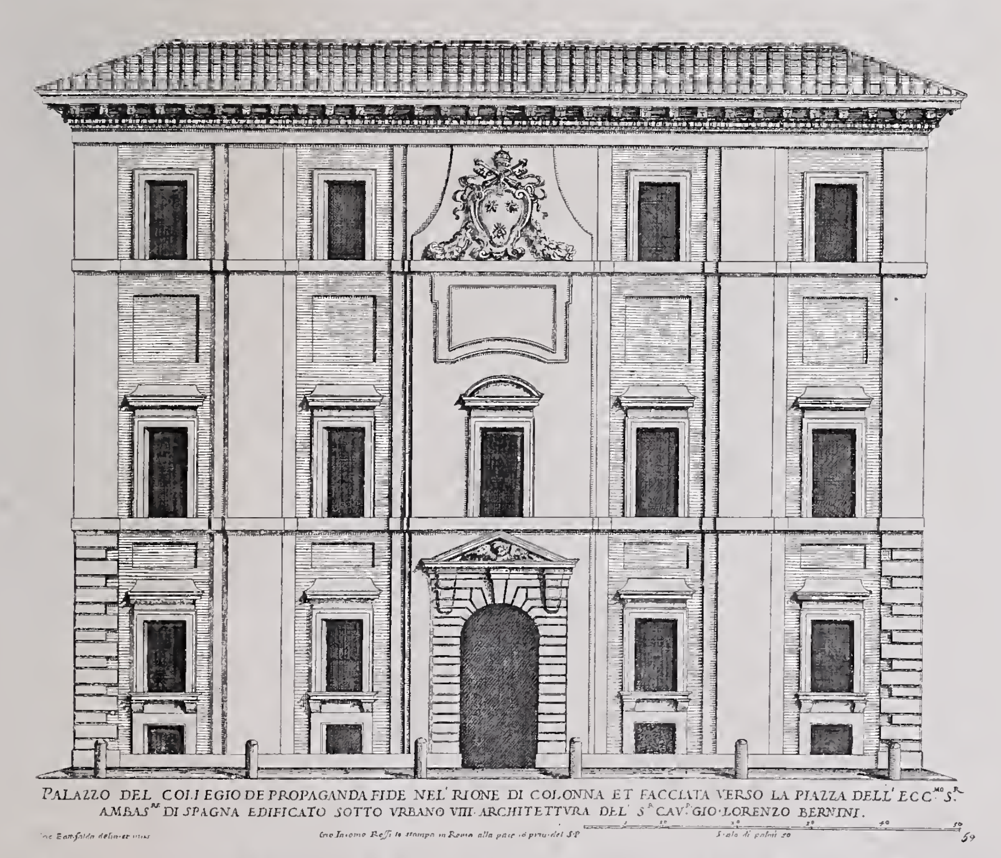


Abb. 12. Fassade des Palazzo der Congregazione della Propaganda Fide nach der Piazza di Spagna. Aus Rossis Nuovo teatro.

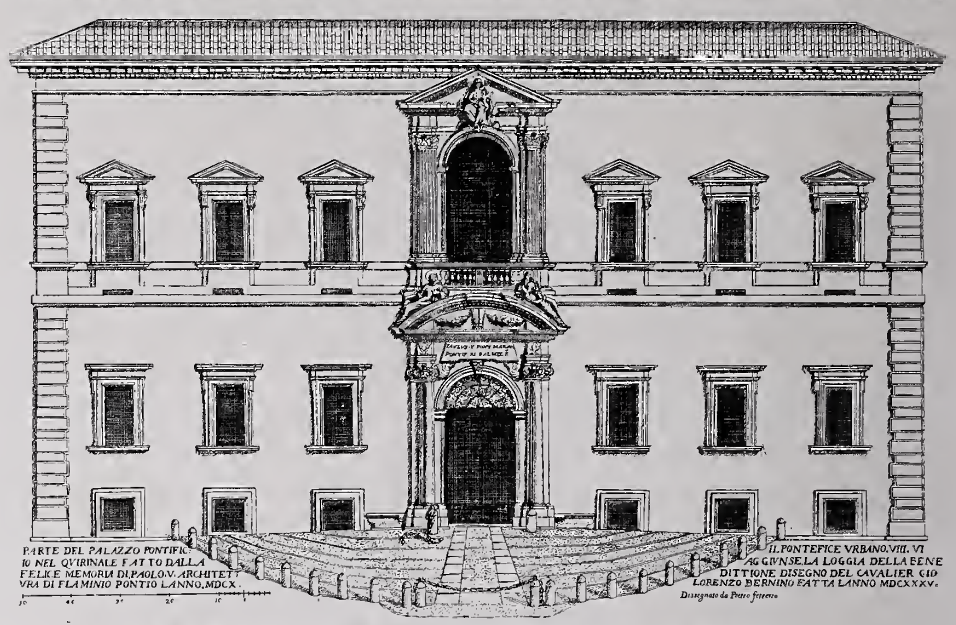


Abb. 13. Fassade des Palazzo del Quirinale mit der Loggia Berninis.
Nach Ferrerio, Palazzi di Roma.

errichtete; erst von dieser Zeit an trennen sich Melodie und Harmonie, erst dadurch wird es möglich, Instrumentalbegleitungen zum Gesang zu schreiben, die nicht im Einklang mit der Singstimme und trotzdem harmonisch mit ihr zusammengehen. Bis dahin hatte man wohl viele Instrumente zusammen spielen lassen können, aber ohne ein eigentliches Orchester zu kennen, denn indem jedes der Instrumente für sich musizierte, ergab das Zusammenspiel aller doch noch keinen einheitlichen Tonkörper. Jetzt erst ermöglicht das Zusammenwirken verschiedener Instrumente den neuen Stil der Musik. Gleichzeitig mit der Oper entstehen im Beginn des siebzehnten Jahrhunderts das Oratorium und das Orchesterkonzert. Die neuen Möglichkeiten finden auch sofort den neuen Meister. Claudio Monteverde hat nicht sobald den großen Wert der den Gesang begleitenden Instrumente erkannt, als er auch schon dazu schreitet, durch die Instrumentation zu charakterisieren, „in Tönen zu malen“.

Das gleiche Prinzip möglichst sinnenfälliger Darstellung führt in der Dichtung wie in den bildenden Künsten zu der Anwendung der gleichen Mittel, es wird alles darangesetzt, um der nachdrücklichen Wirkung zu Liebe so deutlich, so greifbar wie irgend angängig zu werden. Abgesehen von der Malerei, welcher zur Verwirklichung ihrer Absichten mehr Mittel zur Verfügung stehen, als den anderen Künsten, tritt neben der Musik dies Bestreben der Verdeutlichung nirgends so greifbar hervor, wie in der Plastik. Die Skulptur war die letzte, die dem Umschwung des Geschmackes folgte, der Wechsel der Anschauungen manifestiert sich bei ihr am spätesten. Die Baukunst, die Malerei, die Dichtkunst, die Musik hatten schon jede für sich einen neuen Ausdruck für den neuen Ideengehalt der Menschheit gefunden, erst als jede von ihnen schon im Vollbesitz neu errungener Mittel war, erstand auch der Plastik der neue Meister: Lorenzo Bernini kam, und stärker, ursprünglicher als alle übrigen fand er in seiner Kunst die Zauberformel, welche allem Gestalt gab, was unausgesprochen in der Seele seines Zeitalters lebte.

Lorenzo Bernini, geboren am 7. Dezember 1598 in Neapel, gestorben am 28. November 1680 in Rom, ist der Sohn des Pietro Bernini, eines Meisters, dessen Persönlichkeit lange Zeit im Dunkeln geblieben ist. Erst seit man an-



Abb. 14. Der Hochaltar der Peterskirche in Rom.
Nach einer Photographie von Alinari & Cook in Rom. (Zu Seite 58.)

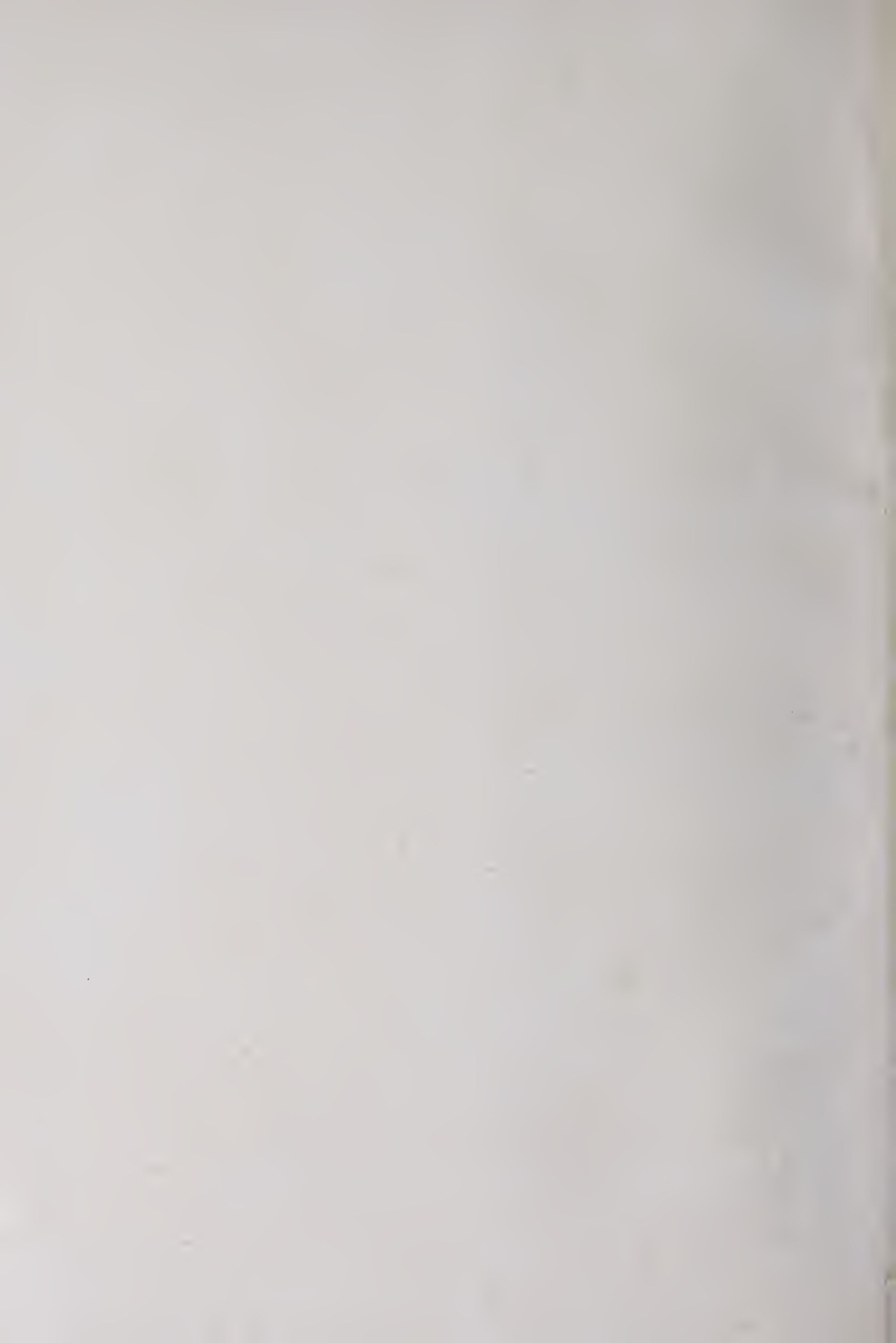
gefangen hat, die Barockkunst überhaupt zu würdigen, hat man dem Vater und dem Lehrer seines großen Sohnes eingehendere Aufmerksamkeit gewidmet, und dabei haben die Studien von Georg Sobotka, Antonio Muñoz u. a. ergeben, daß Pietro auch als künstlerische Individualität durchaus nicht uninteressant ist. Er wurde geboren am 6. Mai 1562 in Sesto bei Florenz und war ein Schüler des Cavaliere Sirigatti, eines Manieristen, dessen Anschauungen ganz in den Traditionen der großen Epoche der italienischen Malerei, deren Grenzen Raffael und Michelangelo bezeichnen, wurzelte. Pietro scheint schon früh nach Rom gekommen

zu sein, denn zwischen 1578 und 1584 finden wir ihn dort mit großen Arbeiten beschäftigt. Er half dem Antonio Tempesta, der eine Reihe von Gemächern im Schlosse zu Caprarola, das sich der Kardinal Alessandro Farnese gerade hatte errichten lassen, mit dekorativen Wandmalereien schmückte und war dann der Gehilfe des Cavaliere d'Arpino, der die Loggien im zweiten Stockwerk des Vatikan ausmalte. Als Bildhauer scheint er sich während dieser Zeit nur mit dem Restaurieren von Antiken beschäftigt zu haben; sehr lange muß sein Aufenthalt in der ewigen Stadt aber überhaupt nicht gewährt haben, denn er soll sich schon 1584 nach Neapel begeben haben, wo er urkundlich allerdings erst 1589 nachzuweisen ist. Wie in Rom an Tempesta, so schloß er sich in Neapel auf das engste dem Michelangelo Naccarini an, der Florentiner, wie er selbst, und Schüler des Giambologna, zu jener Zeit Neapels bedeutendster Plastiker war. Der Stil, den Naccarini vertrat, ging auf den Giovanni Merlianos zurück und hing durch diesen mit demjenigen der toskanischen Quattrocentisten Rossellino, Giuliano und Benedetto da Majano zusammen, die im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts im Dienste der Anjou nach Neapel gekommen waren. Diese Kunst nährte sich von Reminiszenzen, und es ist nicht schwer, in ihr Anklänge an Michelangelo zu entdecken, dessen gewaltige Schöpfungen wie ein drückender Alp auf allem lagerten, was die schwächeren Künstler jener Tage zu schaffen suchten, ohne daß sie sich doch jemals dem Einflusse dieses Giganten hätten entziehen können. Die Beziehungen Pietros zu Naccarini dürfen als sehr nahe bezeichnet werden, denn Pietro schloß sich in seinem Schaffen so eng an die Auffassung und den ganzen Stil des älteren Meisters an, daß beider Werke nicht in allen Fällen mit Sicherheit auseinander gehalten werden können. Aus ihrem Zusammenarbeiten entstand die Fontana Medina und jene große dreiteilige Fontäne, die früher in Santa Lucia aufgestellt war und jetzt die Anlagen der Villa Nazionale schmückt. Ferner ging aus der Werkstatt Naccarinis unter Pietros Beteiligung noch hervor: der Statuenschmuck der Fornarokapelle in der Kirche des Gesù nuovo, die Statuen an der Fassade der Kirche des Monte di Pietà, solche an der Fassade der Brancaccikapelle in S. Gennaro und solche in S. Giovanni de Fiorentini; ein Grabdenkmal für Marzio Caraffa, Herzog von Maddaloni, ging 1757 beim Brand der Kirche S. Annunciata zugrunde. Die letzte Arbeit, die Pietro in Neapel vollendet hat, waren die Skulpturen der Ruffokapelle in der Kirche der Gerolomini, die in den Jahren 1603 bis 1605 ausgeführt wurden. In diese Zeit fällt seine Berufung nach Rom. Der Kardinal Camillo Borghese hatte eben unter dem Namen Paul V. den Stuhl Petri bestiegen und wünschte vor allem die Vollendung seiner Grabkapelle zu fördern. Sie war von ihm als Anbau an S. Maria Maggiore gedacht, als Gegenstück zu der von Domenico Fontana errichteten Kapelle Sixtus V., und wurde auch alsbald von Flaminio Ponzio in Angriff genommen. Die mit einer Verschwendung des kostbarsten Materials ausgestattete Kapelle sollte von Guido Reni ausgemalt werden, und auch für den Skulpturenschmuck war der Papst bestrebt, tüchtige Künstler heranzuziehen. Er berief Lombarden und wandte sich auch an den Vizekönig von Neapel, der ihm Pietro Bernini überließ.

Das Datum der Übersiedelung nach Rom ist nicht ganz sicher zu bestimmen, es fällt zwischen 1605 und 1607, die Angabe Fraschettis, Pietro sei in diesen Jahren Präsident der Akademie von S. Luca gewesen, hat Sobotka als irrig erwiesen. Als Pietro von Neapel fortging, hinterließ er in Naccarinis Werkstatt eine unvollendete Gruppe der Madonna mit dem Kind und dem kleinen Johannes. Aus Naccarinis Hinterlassenschaft kam sie in den Besitz der Kartäuser von S. Martino, die sie im Jahre 1624 von Cosimo Fanzaga vollenden oder überarbeiten ließen. Ihr barocker Charakter, der wohl als Anteil Fanzagas betrachtet werden kann, hat dazu geführt, dem jungen Lorenzo eine Mitarbeit an derselben zuzuschreiben, eine Legende, die sich von selbst erledigt, wenn man erwägt, daß



Abb. 15. Pluto und Proserpina. Rom, Villa Borghese.
Aufnahme von Alinari, Florenz. (Zu Seite 50.)



Lorenzo, als sein Vater Neapel verließ, höchstens sechs oder sieben Jahre alt war. Das erste Werk Pietros in Rom war ein großes Relief in Carraramarmor, die Himmelfahrt Mariä darstellend. Man glaubte, es sei ursprünglich für die Fassade der Kapelle Pauls V. bestimmt gewesen, es befindet sich indessen heute auf dem Altar der Taufkapelle von S. Maria Maggiore und ist auch von vornherein für diesen Platz bestellt worden. Von einer Schar höchst anmutiger Putten getragen, schwebt die Madonna auf Wolken empor, während sich unten die Apostel um ihr offenes, rosengefülltes Grab geschart haben. In diesem Werke, das in der Lieblichkeit der Engelknaben, der hohen Schönheit des Ausdrucks im Antlitz der heiligen Jungfrau, der Differenzierung der verschiedenen Gemütszustände in Gesicht und Haltung der Apostel, sowie der mit größter Sorgfalt durchgeführten Behandlung der Gewänder, wie ein Carracceskes nur in Marmor übersetztes Bild anmutet, offenbart sich eine Wandlung im Stil des Meisters, die genau mit seiner Übersiedelung nach Rom zusammenfällt. Man wird dieselbe nicht auf das Zusammenarbeiten mit den Lombarden zurückführen können, die ebenso wie Pietro während seiner neapolitanischen Tätigkeit, selbst in den Traditionen der Manieristen des eben vergangenen Jahrhunderts befangen waren; viel wahrscheinlicher geht dieser Wechsel im Stil auf die Bekanntschaft mit den Werken der bolognesischen Schule zurück, die eben damals die Höhe des Ruhmes erreicht hatte. Annibale Carracci hatte gerade das Riesenwerk seines Lebens, die Decke der Galerie Farnese, beendet, von den Angehörigen seiner Schule arbeiteten Guido Reni, Domenichino und Francesco Albani in Rom, in diesen selben Jahren entstand ja die Aurora im Casino Rospigliosi. Ganz Rom stand unter dem Eindruck dieser Werke, deren Schönheit und Frische denen der Manieristen, wie sie alt geworden noch in Rom am Werk waren, so gerade entgegengesetzt war. Von diesen Bildern dürfte Pietro Bernini die Anregungen empfangen haben, die sich in der Änderung seines Stils mit der Assunta ankündigen. Unmittelbar nach diesem Werk, für das er vom Mai 1608 bis zum Februar 1611 Zahlungen empfing, arbeitete er an einem Relief der Krönung Papst Clemens' VIII., bestimmt für das Grabmal dieses Papstes, das Paul V. dem seinen gegenüber in der Familienkapelle der Borghese errichtete. Dieses, woran er vom Jahre 1612 bis zum Januar 1614 tätig gewesen ist, zeigt dagegen in seiner gedrängten Komposition, in der wenig glücklichen Art, wie der enge Raum mit Figuren überfüllt ist, in der technischen Behandlung des Marmors noch nichts von jener freieren Art, wie sie in der Himmelfahrt zur Geltung kommt. In diese Zeit fallen bereits die ersten Werke seines genialen, frühreifen Sohnes, und es ist merkwürdig zu beobachten, wie die Erstlinge Lorenzos in ihrer ganzen Art die Schule des Vaters verraten, während die letzten Arbeiten Pietros sich so der Auffassung des Sohnes nähern, daß die Werke, die in dieser Periode aus der Werkstatt der beiden Künstler hervorgehen, Vater und Sohn gemeinsam zu gehören scheinen, das Werk beider, sagt Sobotka mit Recht, geht ineinander über.

Lorenzo, aus dem Bunde seines Vaters mit der Neapolitanerin Angelika Galante hervorgegangen, erhielt durch die glückliche Mischung des Blutes von Haus aus die Vorzüge des Toskaners, Ernst und Tüchtigkeit, die verbunden mit dem Feuer und der Leidenschaft der Südländerin sich in seiner Person zu einem künstlerischen Temperament von seltener Intensität verschwisterten. Die glänzenden Anlagen des Kindes brachen schon im zarten Alter hervor, und der von der Natur so reich begabte Knabe hatte das Glück, daß seine frühreife Jugend nach Rom verpflanzt wurde, so daß er, in welchem sich Nord und Süd auf das glücklichste vereinigt zeigten, den Nährboden seines Genius im künstlerischen Mittelpunkt der Welt fand. Von allen Hauptstädten der Erde war doch Rom die einzige Weltstadt, sein Herrscher der einzige, der, indem er sich den Statthalter Christi auf Erden nannte, den begründeten Anspruch erheben konnte, ein Weltreich zu regieren. Nur in Rom überblickte man eine Geschichte von Jahrtausenden, nur

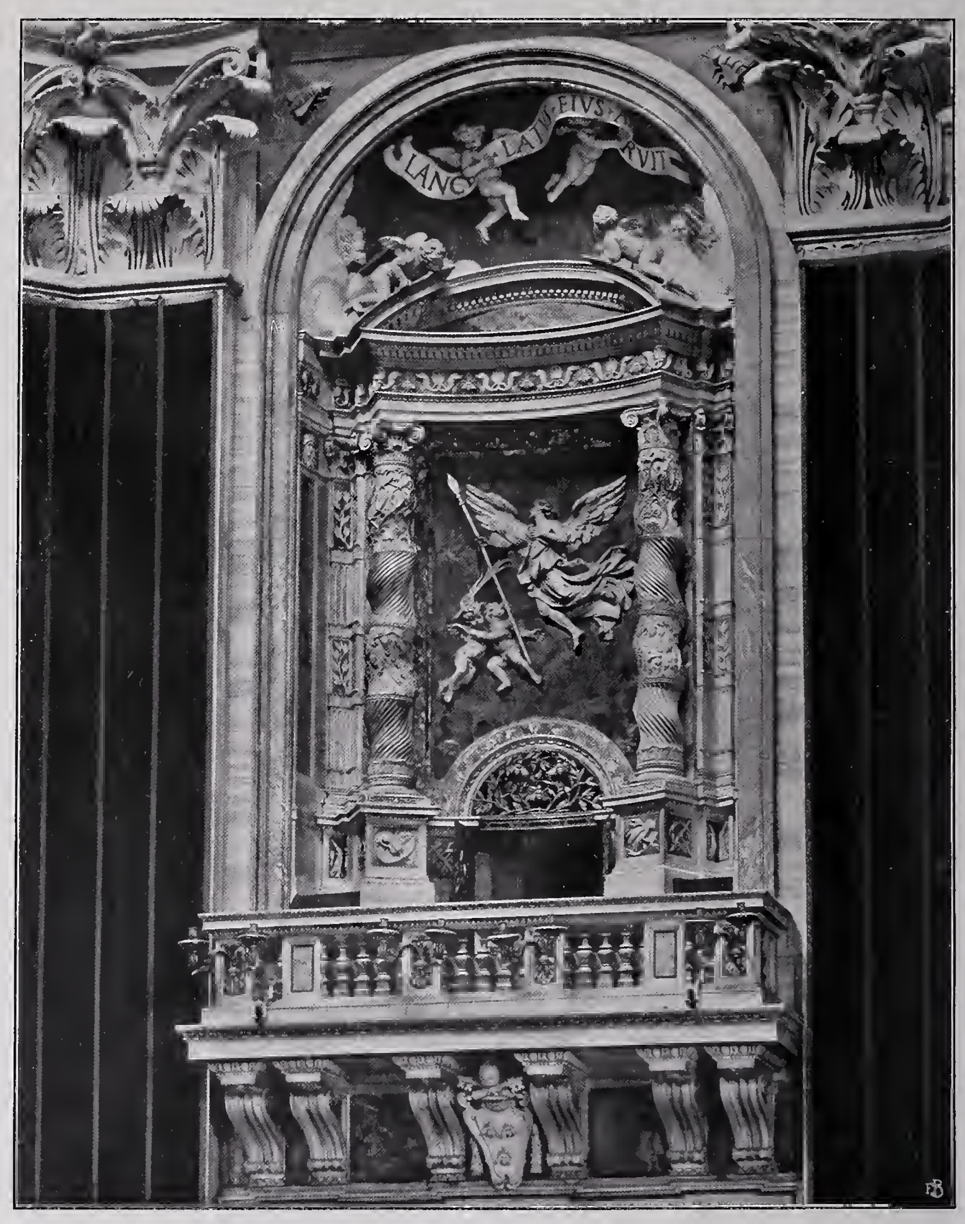


Abb. 16. Die Loggia über der Statue des heiligen Longinus.
Rom, Peterskirche. (Zu Seite 62.)

Rom konnte dem Künstler im Angesicht der gewaltigen Reste einer ungeheuren Vergangenheit das Bewußtsein geben, für eine ebenso unabsehbare Zukunft schaffen zu müssen. Florenz und Neapel gaben Lorenzo Bernini das Temperament, Rom die Größe, so verdankt er sein Genie einer Konstellation glücklichster Zufälligkeiten. Er betrat Rom als Knabe im zarten Alter, als Greis von zweiundachtzig Jahren ist er dort gestorben, ohne die Stadt je anders, als ganz vorübergehend verlassen zu haben. Er hat die besten Kräfte seines künstlerischen Vermögens für die Werke eingesetzt, die er in und für Rom geschaffen, man darf sagen, daß er es gewesen ist, der das Aussehen der ewigen Stadt für Jahrhunderte hinaus bestimmt hat,



Abb. 17. S. Longinus. Rom, Peterskirche.
Aufnahme von Alinari, Florenz. (Zu Seite 62.)

Rom wurde das Denkmal, das er sich selbst errichtete. Sein Leben fiel in die Regierungen von sieben Päpsten, und in dieser Epoche war es, daß sich der Umschwung vollzog, welcher der Stellung des Papsttums in der Welt eine neue Bedeutung gab. In diesem Zeitraum setzte das protestantische Prinzip seine Gleichberechtigung durch und wenn die Machtsphäre des römischen Stuhls dadurch eingeschränkt wurde, so hat die römische Kirche diesen Verlust doch wieder eingebracht, indem sie den Kreis ihrer Beziehungen über die ganze Erde ausdehnte; im siebzehnten Jahrhundert, das Berninis Leben fast ganz ausgefüllt hat, wurde aus der europäischen die Weltmission des Papsttums. Rom aber, in dem die Fäden zusammenliefen, die den Osten und den Westen, den Süden und den Norden verbanden, Rom war zugleich die Hauptstadt eines kleinen, weltlichen Fürstentums. Neben einer Politik, die immer die Verhältnisse einer ganzen Welt in ihre Rechnung einstellen mußte, herrschten die Interessen von Parteien, die nicht weiter sahen, als der Schatten von Sankt Peter reichte. Die Kirche herrschte über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sie öffnete oder schloß den Himmel, vergab oder versagte die ewige Seligkeit, ihre Machthaber aber waren des heutigen Tages nicht sicher und zitterten vor dem morgigen. Diese Zustände machen das Bild Roms im siebzehnten Jahrhundert so reich an Gegensätzen und geben dem Zeitalter Berninis die pittoreske Note. Der Kirchenstaat, der in diesen Jahrzehnten durch den Heimfall Urbinos und die Einverleibung von Castro die Gestalt annahm, die er behalten hat, bis er kurz vor unseren Tagen der Einigung Italiens zum Opfer fiel, war ein Wahlreich und noch dazu ein solches, das immer einem greisen Herrscher zufiel. Wenn schon dieser Umstand von jeher die Initiative der Regenten lähmen mußte und sie von Unternehmungen weitausschauender Art abhielt, so trug dies Bewußtsein, daß jeder Papst sicher sein konnte, nur kurze Zeit zu regieren, und daß der Charakter seiner Macht ein nur zu vorübergehender war, dazu bei, daß ihr Hauptaugenmerk der eigenen Familie zugewendet blieb und nur in Ausnahmefällen dem Staate galt. Fürstentümer, wie einst die Rovere und die Farnese für die Ihren gegründet, wie Alexander VI. und sein schrecklicher Sohn sie zusammengeraubt hatten, waren nicht mehr zu vergeben, so richtete sich das Bestreben jedes neuen Papstes in erster Linie wenigstens auf die Bereicherung seiner Angehörigen, der Nepotismus blühte. Paul V., der die Borghese in den hohen Adel einreihte, hatte seinem Lieblingsneffen, dem Kardinal Scipione Caffarelli, der den Namen seiner Mutter, einer Borghese, annahm, schon bis 1612 aus kirchlichen Einkünften eine jährliche Einnahme von 150 000 Skudi (der römische Skudo hat ungefähr fünf Mark an Wert) zugewendet. Unter Gregor XV. erhielt der Neffe des Papstes, Kardinal Ludovisi, 200 000 Skudi jährlich; seiner Familie wandte dieser Papst, trotzdem er nur zwei Jahre regierte, 800 000 Skudi zu. Urban VIII. aber stellte alle seine Vorgänger in den Schatten, denn er hat während der langen Dauer seines Pontifikates seinen Brüdern 105 Millionen Skudi geschenkt, eine so ungeheuerliche Summe, daß sie dem Papst selbst zu groß erschien und er von Gewissensskrupeln gedrängt, eine Kommission berief, welche über die Rechtmäßigkeit seiner Handlungsweise urteilen sollte. Die Kommission fand selbstverständlich, daß der Papst recht getan hatte, die Nepotenwirtschaft war ein Übel, das mit der Natur der päpstlichen Herrschaft viel zu innig verwachsen war, als daß sich im Zeitalter des beginnenden Absolutismus etwas dagegen hätte tun lassen. Der Nepotismus ist erst mit Pius VI. ausgestorben, erst die französische Revolution und die von ihr entfesselte Gedankenwelt haben ihm ein Ende bereitet. Im Rom des siebzehnten Jahrhunderts fand der Nepotismus seine Schranken nur in der Furcht vor dem Nachfolger, fast alle Päpste haben die Familien ihrer Vorgänger wieder des Reichtums zu berauben versucht, den sie empfangen. Paul V. ließ dem Fürsten Aldobrandini den Prozeß machen und gestattete dem Generalfiskal, falsche Zeugen zum Eid zuzulassen, nur, um sich einiger Schlösser bemächtigen zu können, die er für die Borghese zu haben

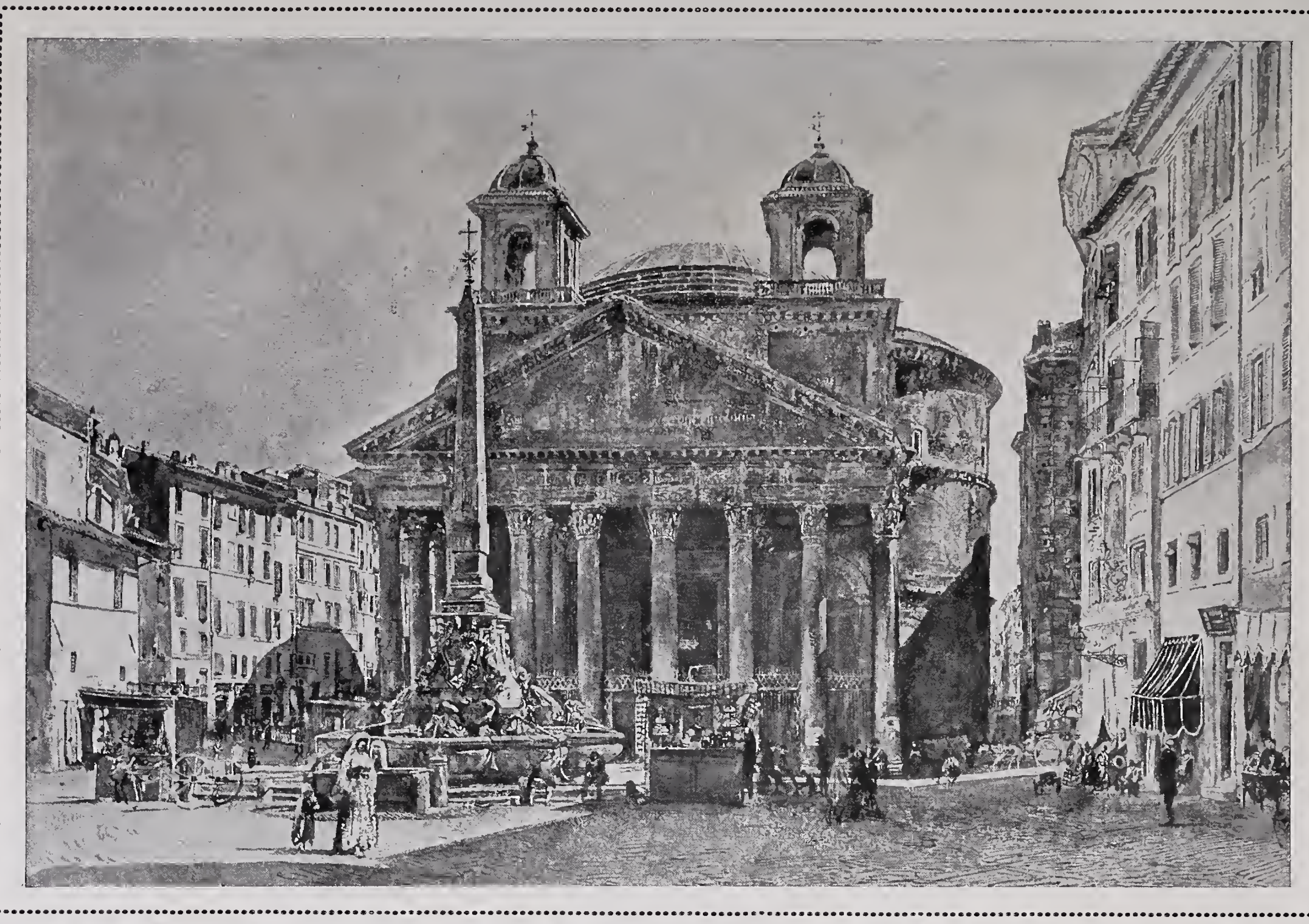


Abb. 18. Das Pantheon mit den Glockentürmen Berninis. Nach einer Aquarelle von Rudolf Alt. Aus „Kunst und Künstler", Berlin. (Zu Seite 64.)

wünschte. Urban VIII. verbannte sofort nach seinem Regierungsantritt den Kardinal Ludovisi, den Neffen seines Vorgängers; Innocenz X. vertrieb die Barberini aus Rom und machte Miene, ihnen ihre Schätze wieder abzunehmen; erst als sich durch die Klugheit seiner Schwägerin die neuen Familien des päpstlichen Adels, die Borghese, Rospigliosi, Barberini, Pamfili, Aldobrandini, Ludovisi, untereinander geeinigt und zum Teil verschwägert hatten, hörten diese Verfolgungen auf und eine jede genoß ihr Teil in Ruhe.

Mit dem Nepotismus ging eine Finanzwirtschaft Hand in Hand, die den Staat hätte ruinieren müssen, wäre er auf die Einnahmen seines Territoriums allein angewiesen gewesen. Unter Paul V. erklärte der Kardinal Duperron, daß der Papst von seinem rechtmäßigen Einkommen kein halbes Jahr leben könne; 1629 berichtet der Venezianer Angelo Contarini, daß die Ausgaben des Kirchenstaates die Einnahmen jährlich um 84000 Skudi überstiegen. Paul V. hatte zwei Millionen Schulden kontrahiert, beim Regierungsantritt Urbans VIII. betrugen sie achtzehn Millionen Skudi und die ganze Einnahme mußte zur Zinsendeckung verwendet werden, trotzdem vermehrte dieser Papst schon in den ersten neun Jahren seines Pontifikates die Schuldenlast um weitere dreißig Millionen.

Das Schuldenmachen wurde den Päpsten um so leichter gemacht, als die von ihnen ausgegebenen Staatspapiere, die sogenannten luoghi di monte, für die Anlage von Kapitalien sehr beliebt waren, sie standen meist auf hundertfünfzig, die vacabili trugen als Leibrente zehneinhalb Prozent. Die ganz auf Schuldenmachen eingestellte Finanzierung des Staates brachte die öffentlichen Kassen völlig in die Gewalt großer Bankiers, von denen sich eine so große Anzahl in Rom ansiedelte, daß die Stadt allmählich der vornehmste Geldmarkt in ganz Europa wurde. Die liederliche Geldwirtschaft, welche der Staat als solcher führte, fand ihr Gegenstück in jener der Privaten. Der alte Adel verarmte, die Colonna und Orsini verkauften ihre Güter und Herrschaften an die Emporkömmlinge der päpstlichen Nepotenfamilien, diesen selbst aber zerrannen die rasch erworbenen Reichtümer ebenso schnell wieder unter den Händen. Zu einer Zeit hatten die Montalto, Nepoten Sixtus' V., 600000 Skudi Schulden, der Herzog von Sermoneta hatte 27000 Skudi jährliche Einkünfte und dabei 300000 Skudi Schulden, der Herzog von Castel Gandolfo gar 360000 Skudi Schulden bei nur 14600 Skudi Einnahmen; der Duca Cesarini zahlte niemand, ehe er nicht ausgepfändet wurde, Fürst Orsini ließ die unbequemen Mahner zum Fenster hinauswerfen.

Alle Mittel des Gelderwerbes waren recht, von Staats wegen waren die notwendigsten Nahrungsmittel mit ebenso hohen Steuern belegt, wie die unentbehrlichsten Lebensbedürfnisse. Fleisch, Korn, Öl, Wein, Salz, Brennholz waren unerschwinglich teuer, und von Zeit zu Zeit mußten Kopfsteuern erhoben werden, um der Ebbe in den Kassen wieder aufzuhelfen oder einzelne Päpste, wie Alexander VII., sahen sich genötigt, die Zinsen der Staatspapiere herabzusetzen. Bei dem chronischen Geldmangel stand die Alchimie in hohem Ansehen, der Goldmacher Francesco Borro wurde von hohen und höchsten Herrschaften, wie der Königin Christine von Schweden, offen begünstigt; als die Inquisition sich seiner bemächtigte und ihm den Prozeß gemacht hatte, setzten seine Gönner es durch, daß er nur im Bilde verbrannt wurde. Er besaß außer der Kunst des Goldmachens so großen Ruf als Arzt, daß er noch aus dem Kerker der Inquisition heraus zu Kranken geführt wurde, unter anderem befreite er den französischen Gesandten, den seine eigenen Ärzte aufgegeben hatten, von schwerer Krankheit. Heute noch erinnert das Portal der ehemaligen Villa Palombara mit der Mystik seiner krausen Schnörkel an diesen Alchimisten. Der ehemalige Besitzer des Gartens, dem Borro sein unfehlbares Rezept zur Anfertigung der magischen Tinktur gegeben hatte, wußte mit demselben so wenig anzufangen, daß er es in Stein graben und öffentlich anbringen ließ, damit vielleicht ein Glücklicher es verstehen und davon Gebrauch machen könne.

Alle Hoffnungen richteten sich dauernd auf den Wechsel in der Regierung, der bei dem hohen Alter fast aller Päpste stets in naher Aussicht zu stehen schien. Von der Thronbesteigung eines neuen Papstes hatte jedermann zu hoffen, denn mit derselben hing ein Wechsel im Beamtenkörper zusammen; pflegten doch bis auf Clemens IX. beim Regierungsantritt eines neuen Papstes die bisherigen Beamten entlassen und durch neue ersetzt zu werden. Erst dieser Papst stellte den Unfug ab, aber die Käuflichkeit aller Stellen konnte auch er nicht abschaffen. Alle Stellen, von den höchsten bis zu den niedersten, wurden verkauft. Donna Olympia Maidalchini, die Schwägerin Innocenz' X., ließ sich außer dem Fixum des Kaufpreises auch noch monatliche Abgaben von jeder Stelle zahlen, die sie verschaffte, ebenso verfuhren Donna Clementina Cecchini und andere den maßgebenden Männern nahestehende Persönlichkeiten. Päpste konnten sich durch nichts verhaßter machen, als wenn sie sehr lange lebten. Unter Urban VIII. war dem Kardinal Ascoli prophezeit worden, er werde der Nachfolger desselben werden; als der Papst aber gar keine Miene machte, diese Zeitlichkeit mit einem besseren Jenseits zu vertauschen, beschloß der Neffe des Kardinals, ein gewisser Giacinto Centini, dem

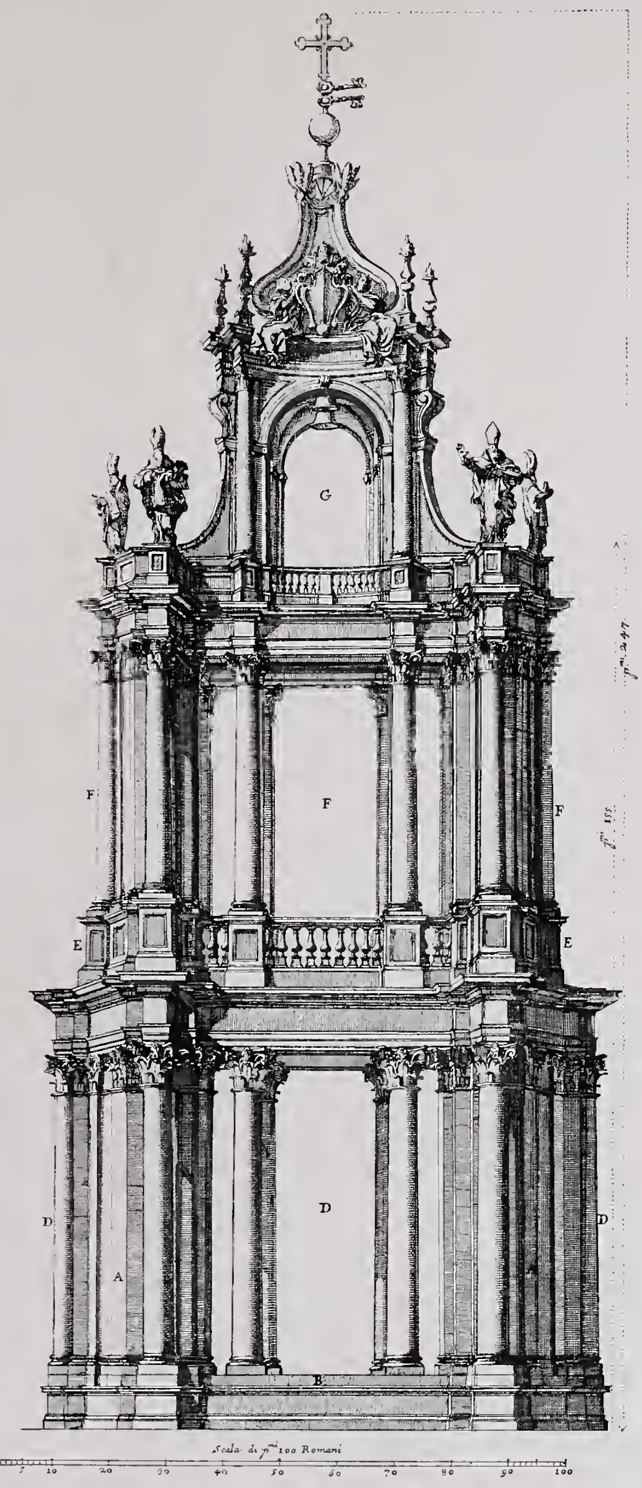


Abb. 19. Entwurf für die oberen Stockwerke der Glockentürme von St. Peter in Rom. Nach Fontana, Templo Vaticano. (Zu Seite 64.)

das Warten zu lange dauerte, nachzuhelfen. Er machte mit einigen Bettelmönchen ein Komplott, den Papst zu töten, ein Vorhaben, welches sie in abergläubischer Weise auszuführen versuchten. Sie fertigten ein wächsernes Bild des Papstes an, das unter geheimnisvollen Beschwörungen langsam zum Schmelzen gebracht das Leben des Dargestellten zum Schwinden bringen sollte. Urban starb trotzdem nicht, aber den Verschwörern kostete es den Kopf. Gefährlicher war schon der Anschlag, den Tommaso Orsolini gegen den langlebigen Papst vorhatte: er wollte ihn mit der Hostie vergiften, die er bei der Messe konsekrierte, oder mit Hilfe seines Leibarztes durch Infizieren der Fontanelle töten, einer stets offen gehaltenen Wunde, welche Urban der Sitte der Zeit gemäß zum Abfluß der bösen Säfte trug. Der häufige Wechsel in den Stellen trug ebenso wie ihre Käuflichkeit dazu bei, die Untauglichen auf Kosten der Befähigten zu befördern, nicht nur der Posten, auch alles was damit zusammenhing war käuflich, wie Entscheidungen, Urteile, Strafen. Monsignore Mascambruno beging als päpstlicher Notar eine lange Reihe der skandalösesten Fälschungen und Unterschleife, Don Mario Chigi wurde als oberster Richter im Borgo zum reichen Manne, so wußte er die Justiz zu seinem Vorteil zu verwalten. Alle Strafen ließen sich mit Geld abmachen, war doch die Justizpflege nicht besser verwaltet, als die Finanzen. Rom und das gesamte päpstliche Gebiet war dank seiner zahlreichen kirchlichen Asyle die Zufluchtsstätte aller Banditen, Straßenräuber und Meuchelmörder von Mittel- und Unteritalien. Es war ganz unmöglich, ihnen beizukommen, denn es gab Mittel und Wege genug, der Obrigkeit zu trotzen. Die Kardinalnepoten erließen inoffi-

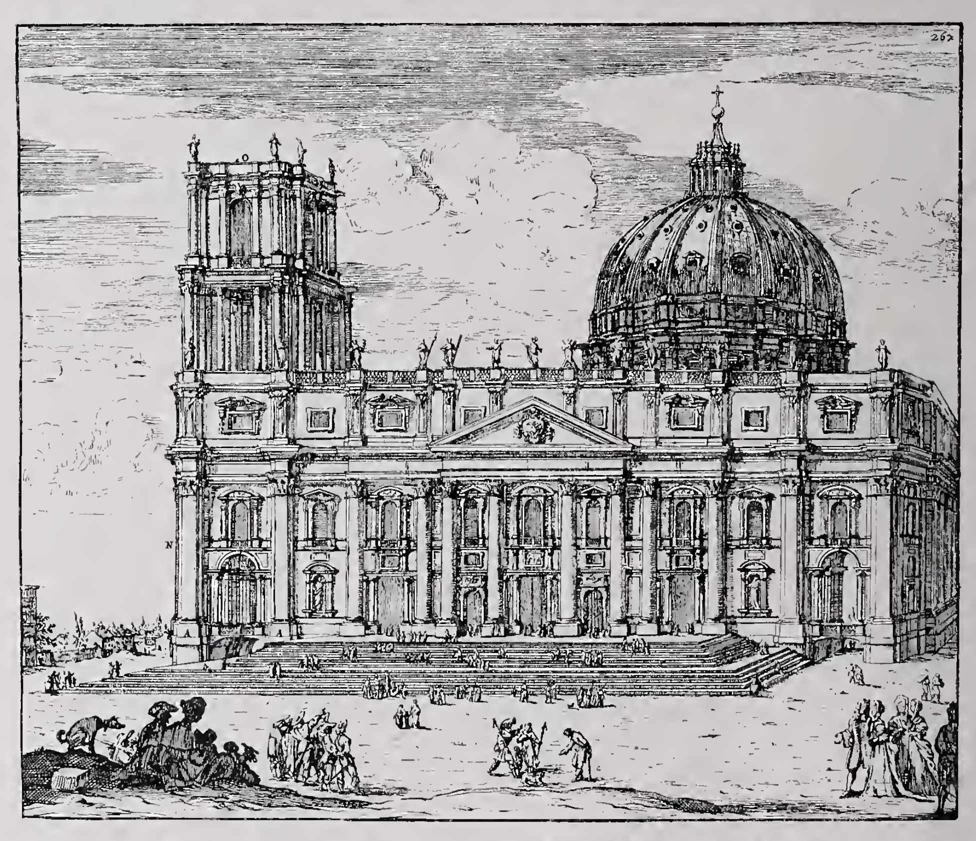


Abb. 20. Die Peterskirche mit dem halbvollendeten Glockenturm Berninis. Nach einem Kupferstich der Zeit. (Zu Seite 65.)

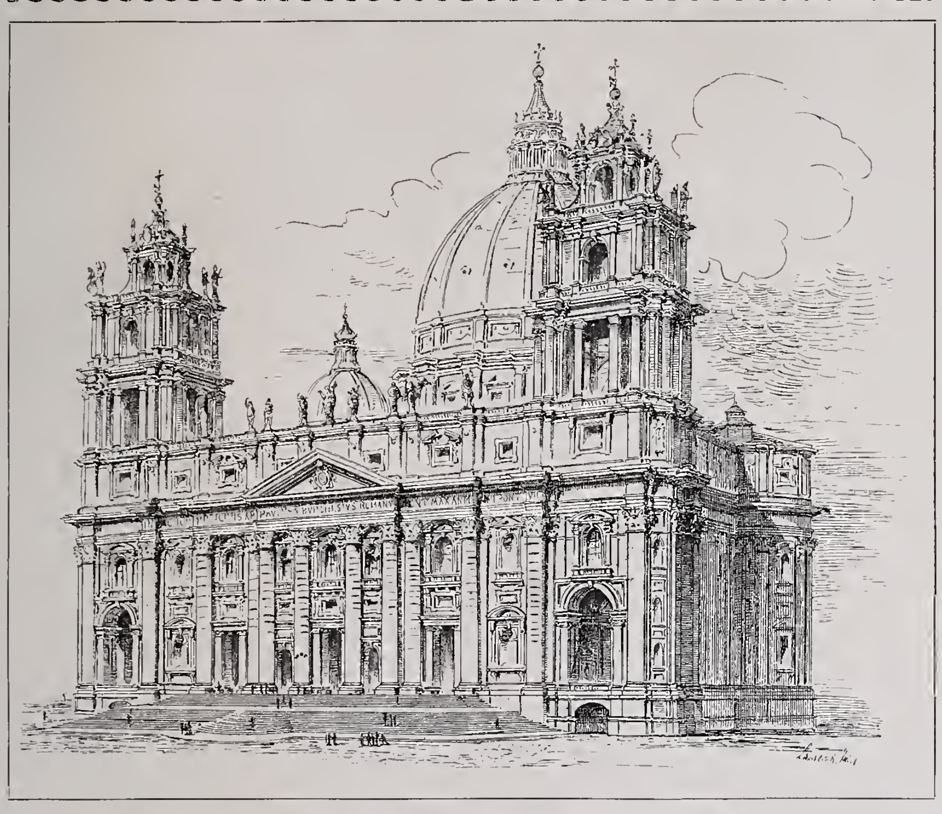


Abb. 21. Die Peterskirche in Rom. Idealansicht mit den Türmen Berninis.
Nach Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien. (Zu Seite 65.)

zielle Befehle, die man „non gravetur“ nannte, wer einen solchen besaß, durfte gar nicht vor Gericht gezogen werden und war selbst von seinen Gläubigern nicht zu belangen. Außerdem aber machten die Gesandten das ihnen zustehende Recht der Exterritorialität in einem Umfange geltend, daß Rom durch die Paläste und Quartiere derselben geradezu in eine Reihe von Kastellen zerfiel, in denen die päpstliche Polizei völlig machtlos war. Der französische Gesandte Marschall d'Estrées, der Bruder der schönen Gabriele, der Freundin Heinrichs IV., führte mit den Barberini förmliche Kriege und lieferte den päpstlichen Sbirren in den Straßen von Rom blutige Gefechte. Ebenso machte es einer seiner Nachfolger, der Duc de Créqui, welcher 1662 an der Spitze eines Gefolges von zweihundert bis an die Zähne bewaffneter Männer in Rom einzog und mit der korsischen Leibwache des Papstes Händel begann, die nach zwei Jahre dauernden Feindseligkeiten mit der Niederlage der Korsen und einer unerhörten Demütigung des Papstes endeten. Diesem Beispiel mußten die Kardinäle und Adligen folgen, wollten sie ihres Lebens und Eigentums sicher sein. Der Kardinal Antonio Barberini hatte immer Meuchelmörder im Dienst, die unter dem Befehl eines Banditenchefs der Abruzzen standen, der Kardinal Carlo de' Medici fesselte alle in Rom wohnenden Toskaner durch Geldgeschenke an sein Interesse, der kaiserliche Botschafter Graf Martinitz und der französische Gesandte Kardinal von Bouillon rückten einmal, jeder an der Spitze von fünfhundert Mann, gegeneinander aus und es gelang nur mit List, Blutvergießen unter denselben zu verhindern.

Unter solchen Verhältnissen war es um die öffentliche Sicherheit übel genug bestellt, der Mangel an Ordnung und Stetigkeit in der Rechtspflege und Polizei

machten jedes Verbrechen so gut wie straflos und es war nur ein Zufall, wenn die Obrigkeit einen Missetäter nicht nur fing, sondern auch richtete. Das Operieren mit Giften nahm so zu, daß ein hochstehender Geistlicher einmal in seinem Testament bestimmte, sein Neffe dürfe ihn nur dann beerben, wenn er eines natürlichen Todes stürbe, andernfalls solle sein Vermögen milden Stiftungen zufallen. 1657 wurden gleich sechs Giftmischerinnen auf einmal auf dem Campo di Fiore lebendig verbrannt. Diese Zustände hatten etwas völlig Mittelalterliches, sie führten aber geradezu in Barbarei zurück, wenn der päpstliche Stuhl erledigt war und in der Zwischenzeit bis zu vollzogener Neuwahl die Regierung vollständig versagte, dann häuften sich die Missetaten in erschreckendem Maße, so daß einmal in solcher Zeit in zehn Wochen hundertachtzig Morde gezählt wurden.

Während es auf diese Weise schlimm genug um die öffentliche Ordnung aussah, war die Stadt nicht einmal gegen Überfälle von außen geschützt und mehr als einmal war Rom im siebzehnten Jahrhundert in Gefahr, in feindliche Hände zu fallen. Die Haltung, die Urban VIII. während des deutschen Bürgerkrieges einnahm, die nicht einmal verhehlte Sympathie, die er für den König Gustav Adolf von Schweden empfand und der Mangel an Unterstützung der kaiserlichen Partei veranlaßte den Wiener Hof zu ganz unverblümten Drohungen. Wallenstein soll gesagt haben, es sei nun schon hundert Jahre her, daß Rom nicht mehr geplündert worden sei, wieviel Schätze müßten jetzt nicht dort zu finden sein? Wie diese Äußerung aufzufassen war, zeigte der sacco von Mantua im Sommer 1630, wo sich alle die Jammerszenen der römischen Schreckenstage des Mai von 1527 wiederholten. Noch heute erinnert die Zerstörung der Gemächer des herrlichen Gonzagaschlosses in Mantua an die Greuel, welche die zügellose kaiserliche Soldateska hier beging. Im Kriege um Castro, den die Barberini 1641 mit den Farnese begannen, wäre Rom beinahe eine Beute des Herzogs Odoardo von Parma geworden, der seine Truppen mit außerordentlicher Kühnheit direkt auf die Hauptstadt des Gegners zuführte und erst bei Acquapendente zurückging. In dem folgenden Jahrzehnt kreuzten Cromwells englische Galeeren vor Civitavecchia und hielten die Stadt in Atem.

So ist Rom während dieses Zeitraums auch nur sehr langsam gewachsen, die Einwohnerzahl, die im Jahre 1600 etwa 110000 betrug, wuchs bis 1650 auf ungefähr 126000 und belief sich im Jahre 1700 immerhin erst auf 150000. Noch langsamer vermehrte sich die Anzahl der ansässigen Familien. Sie stieg von 20000 im Jahre 1600 auf 30000 in der Mitte des Jahrhunderts. Es gab weder Industrie noch Handel, „in Rom ist alles Hof und Adel," schrieb Montaigne 1580, „jeder macht sich die geistliche Nichtstuerei zunutze." Selbst der Ackerbau in der Campagna ging zurück. Einmal ließen mehrere Päpste die Wälder, die damals noch einen großen Teil des Agro romano bedeckten, niederlegen, um den Räubern ihre Schlupfwinkel zu entziehen, wodurch sie indessen nur eine zunehmende Verödung der Campagna und eine Vergrößerung der Fieberregion erzielten, ohne doch dem Banditenunwesen Abbruch zu tun, dann aber litt der Ackerbau auch unter verkehrten Maßregeln der Gesetzgebung. Die Ausfuhr von Getreide, Öl und Vieh war verboten, der Stadtpräfekt bestimmte den Preis des Korns nach eigenem Ermessen, ohne Rücksicht auf Angebot und Nachfrage, ebenso schrieb er den Bäckern das Gewicht des Brotes vor. Diese Einrichtung, die mit der Stellung geradezu ein Monopol verband und alles der Willkür der Beamten überließ, brachte den ackerbauenden Teil der Bevölkerung geradezu um die Früchte seines Fleißes, so unterblieb der Anbau des Bodens je länger, je mehr; in diesen Jahrzehnten hat die Campagna um Rom den Charakter der Öde angenommen, der ihr bis heute geblieben ist. Das römische Volk seufzte unter dem Druck unverständiger Gesetze und maßloser Steuern, die berühmte Denkschrift, welche Kardinal Sacchetti 1663 an Alexander VII. richtete, verglich die Leiden der Römer mit den Qualen der Hebräer in Ägypten, die päpstlichen Untertanen würden härter

und erbarmungsloser behandelt, als die Sklaven in der Türkei. Sie konnten sich auch ebensowenig gegen die Bedrücker wehren, die Gerichte boten ihnen keine Hilfe; Sachen, die in wenigen Tagen abgemacht werden könnten, klagte derselbe Gewährsmann dem Papst, werden jahrelang hingezogen. Es gab nur ein Mittel, sich die Seele von dem Zorn über all die Verkehrtheiten des Regiments zu befreien, und das war der Spott. So verglich Salvator Rosa in seiner berühmten Satire „Babylon" Rom mit dieser berüchtigtsten Stadt des Altertums. Die Unterhaltungen zwischen Pasquino und Marforio ersetzten den Römern des siebzehnten Jahrhunderts die Presse, wenn es auch außerordentlich gefährlich war, sich mit der Abfassung dieser Spottschriften abzugeben. Wie Paul V. den harmlosen Piccinardi hatte hinrichten lassen, bloß weil er in einem nicht einmal gedruckten Aufsatz Clemens VIII. mit Tiberius verglichen hatte, so ließ Urban VIII. dem Monsignore Omodei und dem Marchese Manzoli den Kopf vor die Füße legen,

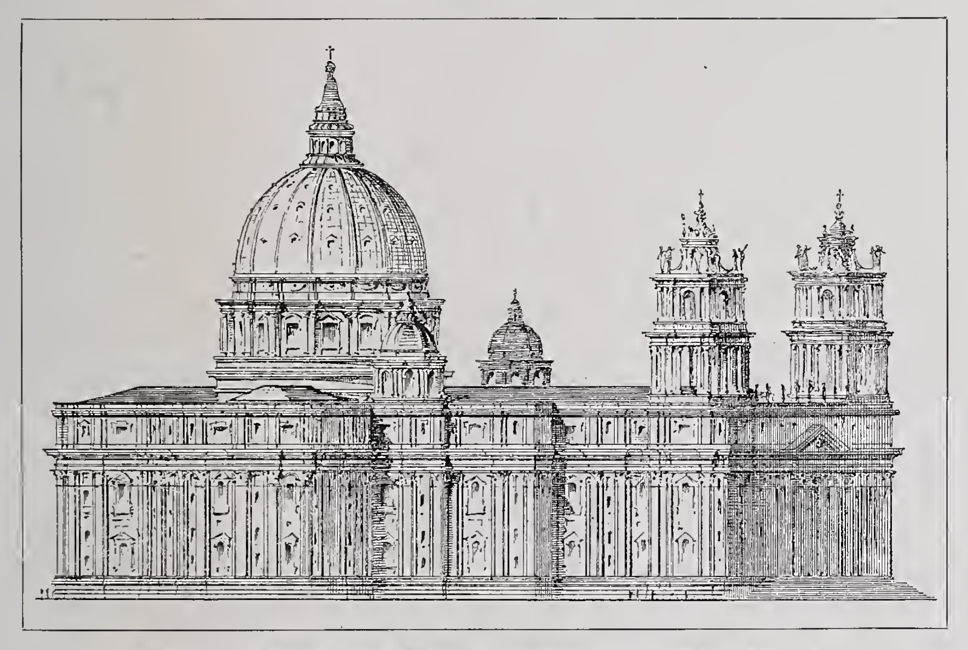


Abb. 22. Die Peterskirche in Rom. Idealansicht mit den Türmen Berninis. Nach Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien. (Zu Seite 65.)

weil sie überwiesen waren, Pasquille verfaßt zu haben. Auch der unglückliche Ferrante Palavicini mußte 1644 in Avignon sein Leben mit sechsundzwanzig Jahren lassen nur wegen der Spottschriften, die er gegen die Barberini gerichtet.

Als Gegengewicht gegen die schwere Kette der Leiden, mit welcher der Römer an seine Heimat geschmiedet war, dienten die Vergnügungen, die zwar von der höheren Klasse allein veranstaltet, sich doch immer in aller Öffentlichkeit abspielten und der Unterhaltung der Zuschauer vielleicht in noch höherem Grade gewidmet waren, als jener der Teilnehmer. Alles wurde da zur Augenlust, die Kirchenfeste und Prozessionen, die Wahl von Päpsten, wie ihre Beerdigung, die Einzüge von Gesandten und die Umritte von Senatoren, und da Rom der Mittelpunkt der kirchlichen Interessen der ganzen Welt war, so fanden alle Ereignisse von Bedeutung hier ein Echo. Der Einzug der fremden Botschafter war jedesmal eine Haupt- und Staatsaffäre, der Kardinal Moritz von Savoyen kam mit zweihundert Equipagen, dem Kardinal Medici folgten hundertzwölf sechsspännige Karossen; die Kavalkade, mit welcher der polnische Gesandte Georg Ossolinski

1633 aufzog, hat Steffano della Bella in einer Folge seiner geistreichen Blätter radiert und so der Nachwelt aufbewahrt. Es war überhaupt ein Ehrenpunkt, die Festlichkeiten, in deren Veranstaltung die Kardinäle und die Botschafter miteinander wetteiferten, abbilden zu lassen. In langen Folgen von Kupfertafeln sind die Aufzüge, Dekorationen, Kostüme und sonstigen Äußerlichkeiten gestochen worden, im Rahmen derer diese umständlichen Zeremonien sich damals abzuspielen pflegten. Der Erfolg, den die katholischen Waffen in der Schlacht am Weißen Berge gegen die Ketzer errungen hatten, wurde in Rom mit einer solennen Prozession gefeiert, bei welcher den mitgehenden Papst Paul V. ein Schlaganfall traf, an dessen Folgen er nach Verlauf weniger Tage starb. In pomphaftem Zuge wurde zwei Jahre später seine Leiche von der Peterskirche nach S. Maria Maggiore überführt.

Noch war es üblich, daß die Päpste sich bald nach ihrer Thronbesteigung im Gefolge ihres ganzen Hofstaates und der gesamten römischen Klerisei vom Vatikan zum Lateran begaben, um von dieser Kirche gewissermaßen symbolisch Besitz zu ergreifen. Ebenso großartige Umzüge veranstalteten die Senatoren, wenn es ihre Mittel erlaubten, nach erfolgter Wahl; so ließ Giulio Cesare Nigrelli über die Kavalkade, mit der er sich 1662 in den Besitz der Senatorenwürde setzte, ein ganzes Buch herausgeben. Die Gesandten der fremden Mächte nahmen jeden Vorfall, der sich in den Familien der Herrscherhäuser ereignete, er sei nun freudiger oder trauriger Art gewesen, zum Vorwand, um die Macht und die Herrlichkeit ihrer Potentaten dem römischen Volk auf das nachdrücklichste vor Augen zu führen. So wurde die Krönung Kaiser Ferdinands III. 1637 in Rom ebenso festlich begangen, wie die Leichenfeier Annas von Österreich 1666, die Geburt des Dauphins 1662 nicht minder gefeiert, wie die Vermählung König Karls II. von Spanien 1679. Wenn sich die Leichenfeiern auf die Kirchen beschränkten, die bei solchen Gelegenheiten prächtig geschmückt und beleuchtet wurden, so vollzogen sich die andern Festlichkeiten in der weitesten Öffentlichkeit auf den geräumigen Plätzen, die, wie Piazza di Spagna, dem spanischen, oder wie Piazza Farnese, dem französischen Botschaftshotel vorgelagert waren. Da wetteiferten die Gesandten miteinander, um einer den andern im Glanz und in der Verschwendung des Apparats zu überbieten, roter und weißer Wein sprangen in Fontänen, Eßwaren wurden ausgeworfen, Bühnen aufgeschlagen, auf denen im Freien Theater gespielt wurde, Feuerwerke abgebrannt, kurz alles aufgeboten, was der Unterhaltung der zuströmenden Masse dienen konnte. Meist endeten diese Feste mit Mord und Totschlag, denn zwischen dem römischen Pöbel und dem Gefolge der ausländischen Herren kam es zu Reibereien, die zu Tätlichkeiten und Blutvergießen führten. 1662 hatte der spanische Botschafter vor seinem Palais und gerade vor dem Palazzo der Propaganda fide einen prachtstrotzenden Wagen der Sonne aufstellen lassen, der nach Beendigung der Vorstellung zum Plündern bestimmt war. Dabei kam es zwischen Spaniern und Römern zu argen Exzessen, und da infolge derselben das Gerüst in Flammen aufging, zu einer Feuersbrunst, die beinahe auf die Nachbarschaft übergegriffen hätte. Zu eben solchen Szenen kam es auch zwischen Römern und Franzosen, Römern und Polen, ohne Tote und Verwundete ging es bei diesen Gelegenheiten selten ab, bestand doch das Hauptvergnügen der vornehmen Herrschaften darin, von den Fenstern ihrer Palazzi aus zuzusehen, wie sich der Pöbel um Eßwaren und Geld, die man herunterwarf, zu raufen pflegte. Einmal machte sich der französische Gesandte das Vergnügen, Scharen armer Leute in den Hof des Palazzo Farnese zu locken, als sollten sie dort Almosen empfangen, sie aber dann, nachdem sie stundenlang eingeschlossen worden waren, mit leeren Händen wegzuschicken, um an der Enttäuschung und der Wut der Geprellten seinen Spaß zu haben. So unterhielt sich der Marchese Giovanni Pietro Caffarelli damit, daß er einmal auf die Landarbeiter, welche auf der Treppe, die zu S. Maria in Ara Coeli führt, zu nächtigen pflegten, ein mit Steinen gefülltes, schweres Faß hinabrollen ließ, so daß die Schlafenden getötet wurden oder schwer verwundet



Abb. 23. Denkmal der Gräfin Mathilde. Rom, Peterskirche.
Aufnahme von Alinari, Florenz. (Zu Seite 66.)



Abb. 24. Papst Urban VIII. Rom, Palazzo Barberini. (Zu Seite 106.)

mit zerschmetterten Gliedern liegen blieben.

Die Roheit der Gesinnung, die bei solcher Gelegenheit zutage tritt, dokumentiert sich noch krasser in den Volksbelustigungen, die den Karneval bilden. So begann der erste Montag im Fasching mit öffentlicher Hinrichtung bestrafter Missetäter. Als sich 1654 unter diesen ein Graf Soderini befand, war das Vergnügen besonders pikant. Die Wettrennen waren in dem Karneval der Höhepunkt der Unterhaltung, nicht sowohl die der Pferde oder anderen vierfüßigen Tiere, als die von Kindern, Greisen und Juden, welche allesamt nackt laufen mußten; erst 1668 schaffte Clemens IX. die Sitte des Judenlaufens ab. Man konnte darauf verzichten, denn seit 1633 war das Wettlaufen von Buckligen und Krüppeln eingeführt worden, die zum größten Ergötzen der Römer ebenfalls nackt liefen. Ein Hauptspaß war es, wenn unter den Masken Damen der Halbwelt betroffen wurden, denn diesen war das Maskieren und das Betreten des Korso im Fasching untersagt, taten sie es dem Verbot zum Trotz und ließen sich erwischen, so wurden sie sofort in größter Öffentlichkeit geprügelt, eine Prozedur, der sich 1636 nicht einmal die Cecca Buffona entziehen konnte, ungeachtet ihrer intimen Beziehungen zu dem allmächtigen Kardinal Antonio Barberini. Der Karneval von 1634 war ausgezeichnet durch ein Reiterfest im größten Stil, welches die Barberini dem Prinzen Alexander Wasa von Polen zu Ehren veranstalteten. Der unliebenswürdige Gast reiste zwar vorher ab, aber die Quintanata verlief nichtsdestoweniger auf das glänzendste. Der Dichter Fulvio Testi von Modena, den sein Herzog nicht lange darauf im Kerker enden ließ, besorgte den literarischen Teil, die Prinzessinnen Anna Colonna und Costanza Barberini fungierten als Lady-Patronesses, Cornelio Bentivoglio war der mantenitore, ausgezeichnet durch sein kostbares, mit Perlen und Juwelen ganz bedecktes Kostüm. Die Rennen und Aufzüge fanden auf Piazza Navona statt. Das ganze komplizierte Getriebe wurde beschrieben vom Kardinal Giulio Bentivoglio und in neun Federzeichnungen Andrea Sacchis abgebildet. Große, prunkende Aufzüge wurden mehr und mehr beliebt, Theodor Ameyden hat nie vergessen, sie in seinen Berichten zu beschreiben; 1647 fuhr der Graf von Oñate herum und brachte den Damen seiner Bekanntschaft Ständchen, 1649 veranstalteten der Marchese Miroli und Conte Barbana einen Aufzug als Sonne und Mond, der eine in Gold-, der andere in Silberstoff gekleidet. 1658 erregte der Wagen des Fürsten Agostino Chigi Aufsehen, er stellte nach der Erfindung Berninis die Zeit und die sieben freien Künste dar.

Auch bei diesen Anlässen fehlte es nicht an Streit. Mußte schon das Werfen mit faulen Eiern immer wieder verboten und mit schweren Strafen bedroht werden, so war die Frage des Vortritts, die im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts zu einer der gewichtigsten Angelegenheiten im Leben wurde, eine so kitzlige, daß sie



Abb. 25. Grabdenkmal Papst Urbans VIII. in der Peterskirche, Rom.
Nach einer Photographie von Anderson in Rom. (Zu Seite 66.)

beständig zu schweren Ärgernissen führte. 1634 entstand im Karneval wegen des Vorfahrens beim Korso ein Streit zwischen Gregorio Gaetani und Carlo Colonna, der eine zwei Stunden dauernde Schlacht im Gefolge hatte und damit endete, daß der Gaetani tot auf dem Platze blieb. Die Ehrenbezeugung, mit der Karosse anzuhalten, wenn man einem Höherstehenden begegnete und ihn vorfahren zu lassen, ein Gebrauch, der um diese Zeit aufkam und mit der sich ausbildenden Etikette zusammenhing, führte zu ebenso endlosen Rangstreitigkeiten, wie all die anderen Punkte des Zeremoniells, ob einem nur ein Türflügel geöffnet wurde

oder beide, wie weit das Geleit ging, das ein scheidender Gast zu beanspruchen hatte und dergleichen mehr. Als 1639 der Herzog Odoardo Farnese in Rom die persönliche Begleitung des Kardinal Franz Barberini verlangte, dieser aber einen vorherigen Abschiedsbesuch forderte, kam es über diese Angelegenheit zu Händeln, die sich endlos hinzogen und schließlich so zuspitzten, daß die Barberini mit den Farnese den Krieg um Castro begannen, der dem päpstlichen Stuhl zwölf Millionen Skudi kostete. Es kam soweit, daß die geistlichen Bruderschaften bei Prozessionen sich wegen des Vortritts prügelten, da keine hinter der andern zurückstehen wollte; eine Zeitlang wurde es dadurch unmöglich, die Prozessionen in herkömmlicher Weise abzuhalten. Die Rauflust hing mit der Mode zusammen; in einer Zeit, wo jeder Herr, der für einen Kavalier gelten wollte, stets einen Degen trug, unterhielt schon diese Sitte, immer eine Waffe zur Hand zu haben, die Händelsucht.

Die Frau konnte auf die rohen Sitten der Männer noch keinen mildernden Einfluß ausüben, war sie doch in Rom von deren Gesellschaft so gut wie ausgeschlossen. Die Damen der Familien des römischen Uradels, der Orsini, Colonna, Savelli, Conti, Gaetani, verließen ihr Haus niemals, oder doch nur in stets dicht geschlossener Karosse. Die erste, welche in Rom ein Haus machte, war Donna Olympia Maidalchini, die Schwägerin Innocenz' X., welche dank ihrem Einfluß auf denselben während seiner Regierung die Rolle einer Königin Roms spielte. Die Botschafter machten ihr den ersten Besuch, die Kardinäle stellten ihr Bild in ihren Zimmern auf; die Zerwürfnisse mit ihrer Schwiegertochter, der Erbtochter der Aldobrandini, welche zu öffentlichen Skandalen führten, amüsierten und unterhielten die ganze Stadt. Die Leichtigkeit der Formen, welche dem Franzosen im Umgang mit dem schönen Geschlecht eignet, wollte sich in Rom nicht einbürgern lassen. Im Jahre 1661 hatte sich Maria Mancini, die Nichte Mazarins, welche begründete Hoffnung gehabt hatte, von Ludwig XIV. zur Königin von Frankreich gemacht zu werden, mit Lorenzo Onofrio Colonna, Fürsten von Pagliano vermählt. Sie begann sofort, den Stil der französischen Geselligkeit nach Rom zu übertragen, die schönen Räume des neuerbauten Palazzo Colonna, die herrliche Galerie, die heute noch erhalten ist, belebten sich. Hier fanden Assembleen und Redouten statt, es wurde getanzt und Theater gespielt, so daß Fremde, die sich damals in Rom aufhielten, wie der Marquis de Belbeuf, sich gar nicht genug darüber wundern konnten, wie heiter und vergnügt es in diesem Hause zugehe, im Gegensatz zu der sonstigen Abgeschlossenheit, in der die römischen Damen gehalten wurden. Es dauerte denn auch nicht lange, denn das leichte Treiben mißfiel den Ehemännern und um der ihr drohenden Einsperrung auf einer der Burgen ihres Gemahls zu entgehen, entfloh die schöne Fürstin 1672 in Begleitung ihrer Schwester Hortense, Herzogin von Mazarin. Eine andere vornehme Französin, Marie Anne de la Tremouille, die sich 1675 in Rom mit Flavio Orsini, Herzog von Bracciano, verheiratete, hat in der Politik ihrer Zeit eine größere Rolle gespielt, als im gesellschaftlichen Leben, es ist die später so berühmt gewordene Madame des Ursins. In der Hauptstadt der geistlichen Monarchie, deren Macht zum großen Teil auf der Ehelosigkeit ihrer Angehörigen beruht, war die Frau nur geduldet; man lehrte sie nicht schreiben, ja, Papst Innocenz XI. verbot sogar, daß sie singen lernten. Jeder Lehrer, der einem Mädchen, einer Frau oder Witwe, welchen Standes immer, Gesangstunden gab, verfiel in eine Strafe von fünfzig Skudi. Derselbe Papst, in dessen Zeit der Beginn der Mode des Decolleté fiel, erließ auch Verordnungen gegen diese unsittliche Kleidung. Er wollte, die Frauen sollten ausschließlich hochgeschlossene Hemden mit langen Ärmeln tragen und ließ die römischen Polizisten Haussuchungen bei den Waschfrauen halten und alle ausgeschnittenen Hemden konfiszieren. Der Erfolg war, daß seine Römerinnen sich fortan mit dem Hemd begnügten, das sie auf dem Leibe trugen, Wäschewechsel wurde ein unmöglicher Luxus. Bei alledem besaß Rom einen Überfluß von Kokotten, „jenen allerschönsten zweibeinigen Tierchen", wie sie in Boccalinos

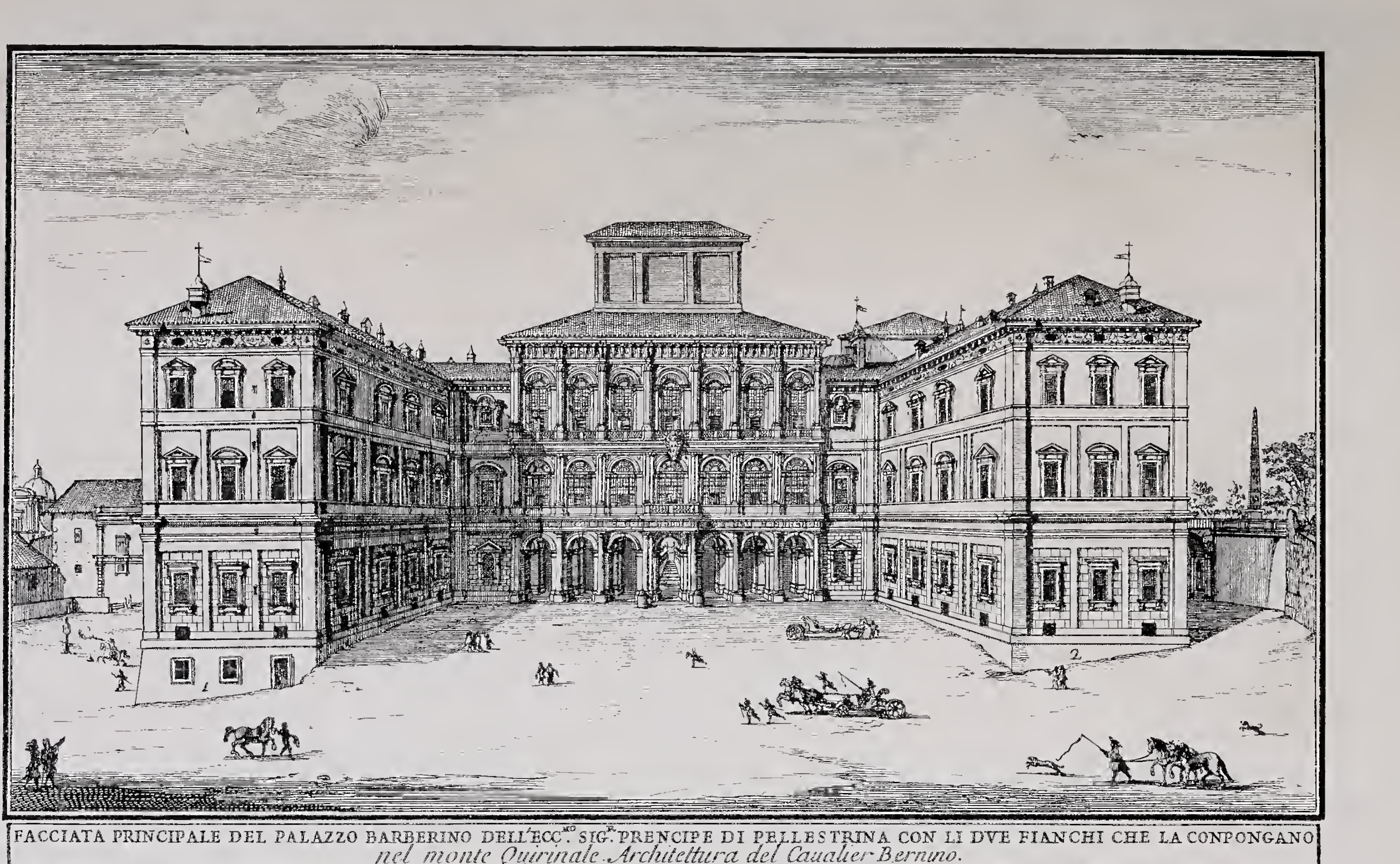


Abb. 26. Palazzo Barberini in Rom. Nach Rossis Nuovo teatro. (Zu Seite 71.)

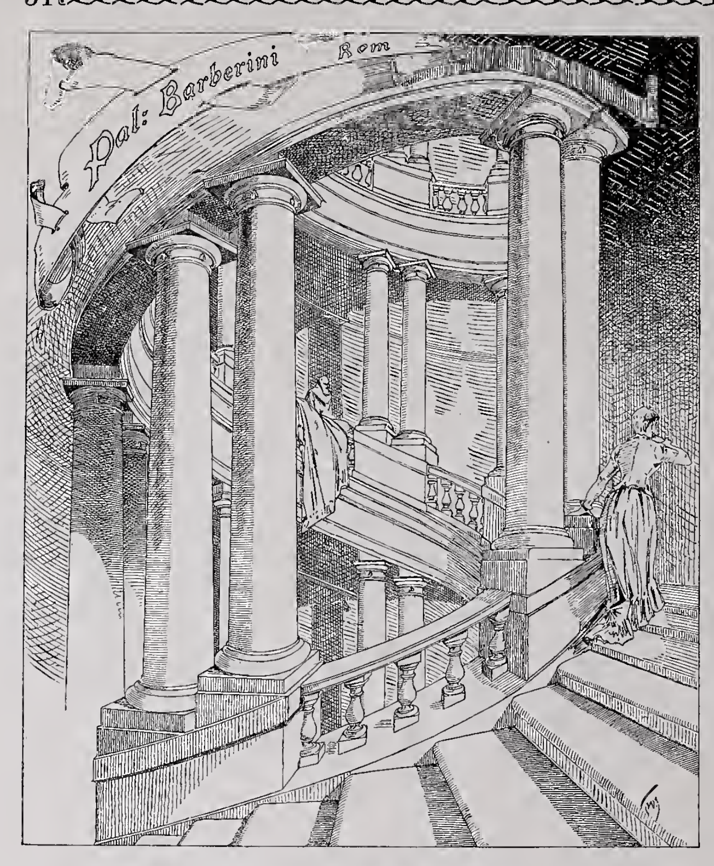


Abb. 27. Treppenhaus im Palazzo Barberini.
Nach Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien. (Zu Seite 71.)

Satire genannt werden, die wie im sechzehnten Jahrhundert fortfuhren, eine große Rolle zu spielen, denn bei aller anscheinenden Strenge waren die Sitten doch sehr laxe. Es gab eine große Reihe von Frauenklöstern, die gar keine Klausur hielten, so daß die Nonnen überall herumlaufen konnten und Papst Innocenz X. sich veranlaßt fühlte, die Mehrzahl dieser Klöster aufzuheben. Bezeichnend für den Ton ist eine Geschichte, die in Giglis Diario zum Jahr 1636 erzählt wird und durchaus an das Dekameron erinnert. Ein junger Ferrarese hatte mit einer schönen Nonne aus der Familie Allaleona ein Liebesverhältnis angefangen. Er stellte sich, als wolle er abreisen und beauftragte seinen Diener, eine große Kiste mit Wertsachen in das Kloster Santa Croce auf Monte Citorio zu schaffen, wo die Dame seines Herzens Profeß getan hatte. Dann schloß er sich selbst in die Kiste ein. Der Diener ließ die Angelegenheit einstweilen auf sich beruhen. Als er dann den Befehl ausgeführt, die Kiste abgeliefert hatte und die Nonne sie aufschloß, war der junge Mann erstickt. Die in ihren Hoffnungen so arg getäuschte Nonne aber wurde in ihrem Kloster eingemauert.

Was dem römischen Leben jenen Charakter des Internationalen, weltstädtisch Großzügigen verlieh, der die Stadt so anziehend machte, war der Fremdenstrom, der jahrein, jahraus durch ihre Mauern flutete. Nicht nur alle jene, welche Geschäfte mit der Kurie hatten, kamen zu längerem oder kürzerem Aufenthalt her, Gelehrte wurden von ihren Bibliotheken und wissenschaftlichen Anstalten, Künstler von ihren Antikensammlungen, allerhand schiffbrüchige Existenzen von der Freiheit angezogen, die sie hier genießen durften. „Rom ist Stück für Stück aus Fremden allerart zusammengeflickt," schrieb Montaigne, „die Stadt ist wie eine allgemeine Heimat, jeder ist wie zu Hause." So lebte Filippo Mancini, Herzog von Nevers, abwechselnd in Rom und Paris; Laura Martinozzi d'Este, Herzogin von Modena, zog sich als Witwe in ein römisches Ursulinerinnenkloster zurück, wo sie auch starb. Gustav Adolfs wunderliche Tochter fand nach Irrungen und Irrfahrten abenteuerlichster Art hier den Hafen der Ruhe. Von einem anderen Konvertiten, dem Kardinal Friedrich von Hessen empfangen, hatte Christine am 23. Dezember 1655

einen prachtvollen Einzug durch die von Bernini geschmückte Porta del Popolo gehalten. Sie wurde mit den größten Ehren empfangen und mit rauschenden Festlichkeiten gefeiert; noch jetzt hängt in einer Antikamera des Palazzo Barberini ein großes Gemälde, welches das Fest darstellt, das die Barberini der schwedischen Königin zu Ehren im Februar 1656 veranstalteten. Dabei betonte Papst Alexander VII. noch in der Ansprache, mit der er sie begrüßte, ihre Bekehrung werde im Himmel erst mit Festen gefeiert werden, wie sie die Erde ähnlich gar nicht bieten könne. Nachdem sie die römische Gesellschaft und das römische Volk genugsam durch ihr bizarres Aussehen, ihre männlichen Allüren und burschikosen Manieren chokiert und belustigt hatte, zog sie wieder von dannen, um jahrelang auf der Jagd nach Kronen durch Europa zu irrlichterieren. Erst nachdem die Schweden ihre tolle Königin mit Gewalt außer Landes geschafft hatten, entschloß sie sich, zu dauerndem Aufenthalt nach Rom zurückzukehren; am 22. November 1668 kam sie endgültig wieder und schlug ihren Hofhalt an der Lungara im Palazzo Riario auf, der im achtzehnten Jahrhundert zum Palazzo Corsini umgebaut wurde. Sie

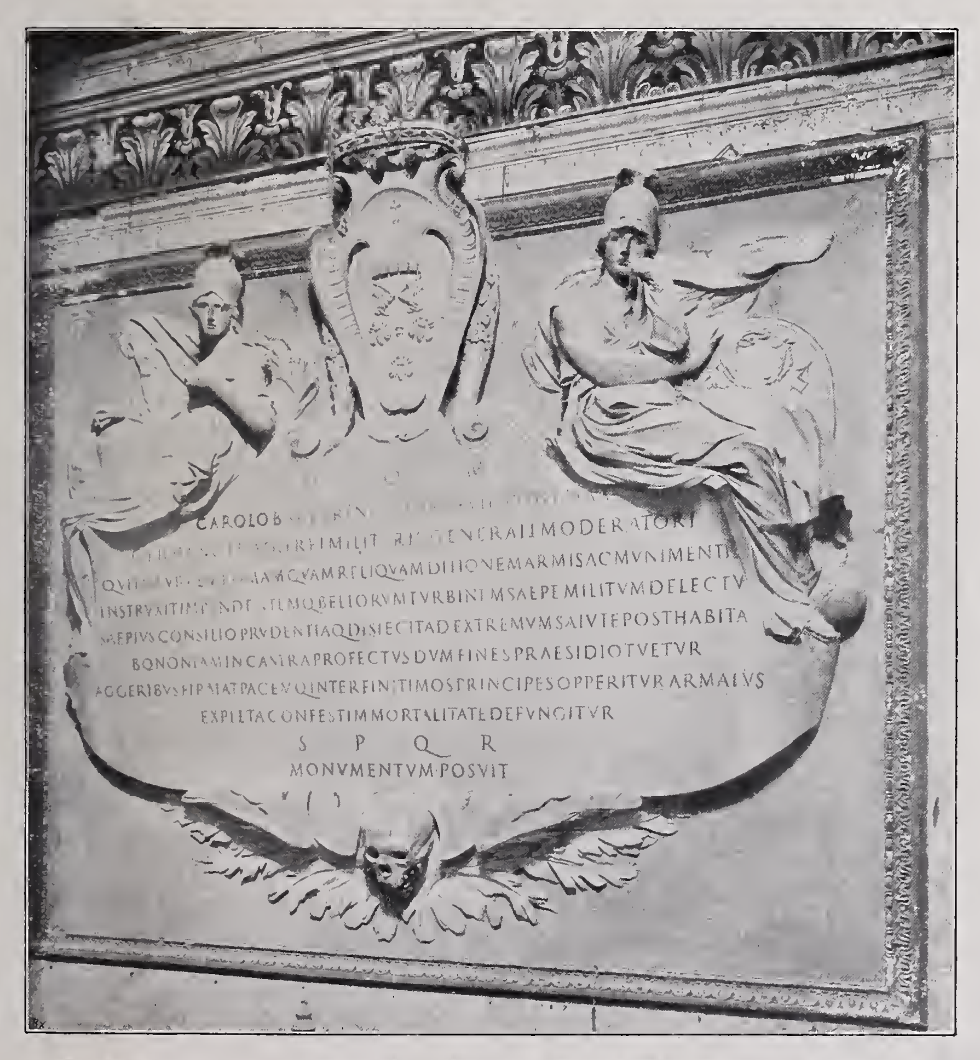


Abb. 28. Votivtafel für den Fürsten Carlo Barberini. Rom, S. Maria Aracoeli. (Zu Seite 72.)



Abb. 29. Kardinal Francesco Barberini. Schularbeit. Rom, Palazzo Barberini. (Zu Seite 72.)

spielte, wie es bei ihrer Stellung, ihrer Vergangenheit und Persönlichkeit gar nicht anders möglich war, eine große Rolle im geselligen und geistigen Leben der Stadt, sie war überall dabei, hatte ihre Hand in allen Intrigen und wurde durch die Unordnung ihrer Finanzen und die Abenteurer, die an ihrem kleinen Hofe Unterschlupf fanden, sehr bald zu einem Ärgernis für die Kurie, die sich aus der gekrönten Konvertitin doch so gern eine Gloriole gemacht hätte. Durch ihre Beschäftigung mit der schönen Literatur der Italiener folgte sie einer Modeströmung. Wie Deutschland im Anfang des neunzehnten, so wurde Italien im siebzehnten Jahrhundert durch eine literarische Seuche verheert, die jeden Dilettanten zum Reimen nötigte.

Das Versemachen wurde sportmäßig betrieben, um so nachdrücklicher, als die Poesie der Rettungsanker wurde, an dem sich die Gesellschaft, die in der Gefahr völligen Versumpfens war, klammern konnte. Kriege, in denen die Kavaliere ihren Tatendrang hätten ausströmen können, gab es innerhalb Italiens nicht mehr, im Kirchenstaat waren alle Ämter der Verwaltung und der Diplomatie der Geistlichkeit vorbehalten, so gab es wirklich nichts anderes als ein Leben des Genusses, veredelt allenfalls durch den dilettantischen Betrieb der Dichtkunst, der Wissenschaft und des Sammelns. Die Dichterlinge, denen die Leichtigkeit und die Biegsamkeit ihrer vokalreichen Sprache das Reimgeschäft wahrlich leicht genug machte, hatten ja nichts zu tun, als den Wort- und Bilderschwall eines Marini womöglich noch zu überbieten, ihre Sätze noch ärger zu verdrehen, als er es tat, seine Metaphern und Antithesen tunlichst zu übertrumpfen. Sie fanden immer ein beifallfreudiges Publikum, denn da sie sich zu Kränzchen zusammenschlossen, die mit dem pompösen Namen der Akademien geschmückt wurden, so war dadurch ein förmlicher Vertrag auf Gegenseitigkeit des Lobes abgeschlossen. Auch Christine von Schweden stiftete in ihrem Kreis eine solche Akademie, die sie Arkadia nannte und der sie die Aufgabe stellte, gegen Marini und den von ihm propagierten überladenen Stil zu wirken. Einer Akademie, der eine Königin präsidierte, schlossen sich vornehme Leute in Scharen an, sie zählte stets mehrere Kardinäle zu ihren Mitgliedern, denn die poetische Pest verschonte kein Alter und keinen Stand. Mehrere Päpste des siebzehnten Jahrhunderts haben in ihren Mußestunden die Schlüssel Petri mit der Leier Apolls vertauscht, Urban VIII. Barberini verfaßte horazische Oden und zwängte die Gesänge und Sprüche des Alten und Neuen Testaments in das ihnen so fremde und schlecht sitzende Gewand sapphischer Strophen. Alexander VII. Chigi fühlte sich nie wohler, als wenn er des Nachmittags seine Getreuen zu einem literarisch-ästhetischen Kränzchen um sich versammelt sah; Clemens IX. Rospigliosi schrieb die lustigsten Komödien, welche Michelangelo de' Rossi und Abatini in Musik setzten. Seit 1668 besaß Rom in

dem von Francesco Nazzari herausgegebenen Giornale de' Letterati auch eine periodisch erscheinende Literaturzeitung, die sich mit Kritik befaßte. In der Umgebung der Kardinäle, die in ihren ausgedehnten Palästen und Villenanlagen noch förmlich Hof hielten, sammelten sich Gelehrte, die oft von weither kamen. So zog Gregor XV. Ludovisi den gelehrten Griechen Leo Allatius an den päpstlichen Hof, so wurde Lucas Holstenius aus Hamburg durch Kardinal Francesco Barberini bewogen, sich in Rom niederzulassen, wo er unter Innocenz X. Bibliothekar der Vatikana wurde, so kam Athanasius Kircher aus Fulda in die ewige Stadt, wo er seine krause Gelehrsamkeit in dicken Folianten niederlegte und im gleichen Jahr mit Bernini starb, so suchte der Niederländer Emanuel de Schelstrate und zahllose andere Rom auf. Man nannte die Stadt geradezu den Probierstein der Geister, weil sich hier die hervorragendsten Intelligenzen aller Völker miteinander maßen. Bibliotheken zu sammeln war Päpsten und Kardinälen eine gern geübte Ehrenpflicht; als Maximilian von Bayern Gregor XV. die Bücherschätze des von ihm eroberten Heidelberg schenkte, sandte der Papst den Leo Allatius zur Übernahme derselben in die Pfalz und versprach, die kostbare Beute zu ewigem Gedächtnis in der „Weltschaubühne Rom" aufbewahren zu wollen. Die literarischen und ästhetischen Interessen überwogen derart, daß sie dem geselligen Leben einen Zug des Weiblichen und Weibischen aufdrückten. Christine von Schweden schrieb einmal in diesem Sinne an Gräfin Sparre: „O meine schönste Gräfin, hier gibt es wohl Statuen, Obelisken und prächtige Paläste, aber keine Männer." Weit lebhafter noch als die Pflege der Bücherweisheit war jene, die man den schönen Künsten zuwandte, hier behauptete Rom den Vorrang vor der ganzen Welt. Voll Neid waren die Augen aller Kunstfreunde Europas auf den schier unerschöpflichen Boden Roms gerichtet, dem Jahr um Jahr neue Schätze der Antike entstiegen. Die Hallen des Vatikans bevölkerte ein Heer von Statuen und Büsten, und mit den Päpsten wetteiferten Kardinäle, Fürsten und



Abb. 30. Kardinal Antonio Barberini. Schularbeit.
Rom, Palazzo Barberini. Aufnahme von Alinari, Florenz. (Zu Seite 72.)

Private im Sammeln dieser kostbaren Reste. Die Kardinäle Scipio Borghese, Pietro Ottolini, Camillo Pamphili, Fürst Mario Chigi, die Altemps, Giustiniani, Mattei und andere brachten umfangreiche Sammlungen zusammen, ihnen folgte in der Mitte des Jahrhunderts auch die Stadtgemeinde, am 9. März 1650 besuchte Innocenz X. zum erstenmal das fast vollendete kapitolinische Museum. Die Prachtstücke, die man damals noch für griechisch hielt, wurden in Kupfer gestochen und machten das Ausland mit den Herrlichkeiten Roms bekannt. Bereits existierte auch schon ein schwunghafter Handel mit Abgüssen nach der Antike; als Velasquez das zweitemal Rom besuchte, ließ er mit einem Kostenaufwand von 30000 Skudi 32 Statuen und viele Büsten für seinen Monarchen abformen; der englische Reisende Evelyn fand 1645 die Abgüsse des sterbenden Fechters schon durch ganz Europa zerstreut.

Ebenso starke Magnete, wie die Antiken, waren die Fresken, mit denen Raffael und Michelangelo den Vatikan geschmückt hatten. Beide Meister genossen noch immer eine abgöttische Verehrung. Über der römischen Kunst lag im siebzehnten Jahrhundert der Schatten Raffaels und trübte den Blick der Maler; ein so starkes Talent, wie Andrea Sacchi hat am Ende seines Lebens das Malen aufgegeben, weil die Furcht vor Raffael ihm die Hand lähmte. Rom wurde als die hohe Schule der Kunst betrachtet, vor den großen Werken des sechzehnten Jahrhunderts lernten die Maler des siebzehnten Jahrhunderts, nur in Rom schien man unsterblichen Ruhm erringen zu können. Die Carracci und ihre Schüler wandten sich von Bologna nach der ewigen Stadt, denn hier standen ihre Werke vor den Augen der ganzen Welt. Es schien völlig unmöglich, ein großer Meister werden zu können, ohne Rom gesehen zu haben. So haben die Besuche der fremden Künstler in Rom denn auch nicht mehr aufgehört; Lorenzo Bernini kann, wenn wir einzig Rembrandt und Murillo ausnehmen, die größten Künstler seines Zeitalters sämtlich in Rom kennen gelernt haben. Als er hinkam, betrat Rubens, der schon 1601 hier geweilt und seine heilige Helena für Santa Croce in Gerusalemme gemalt hatte, eben die Stadt zum zweitenmal. Achtzehn Monate weilte dann der große Fläme in den Jahren 1605 bis 1607 in Gesellschaft seines Bruders Philipp in Rom, in welcher Zeit er das Altarbild für S. Maria in Vallicella, das sich heute noch an seinem Platz befindet, ausführte. Im Jahre 1622 war van Dyck zweimal in der ewigen Stadt, wo er die Kardinäle Guido Bentivoglio und Maffeo Barberini porträtierte. Die Niederländer besaßen in der von ihnen gegründeten „Schilderbent" einen Künstlerverein, der die Landsmannschaft auch über Deutsche, Dänen und Schweden ausdehnte, der aber, wenn wir den über ihn bekannt gewordenen Nachrichten trauen dürfen, der Liebe zum Trunk größeren Vorschub leistete, als jener zur Kunst. Das Trinkgelage, welches die Aufnahme neuer Mitglieder zu begleiten pflegte, das sogenannte Tauffest, dehnte sich gewöhnlich über 24 Stunden aus. Als Joachim von Sandrart nach Rom kam, lud er die vierzig Mitglieder des Klubs zu einer Willkommenmahlzeit ein, die mit feierlichen Reden eröffnet wurde, wobei der gelehrte Mann sich mit Franzosen, Italienern und Niederländern, mit jedem in seiner Sprache unterhalten konnte. Dann wurden, den Gästen zu Ehren, lebende Bilder gestellt: Apollo mit den neun Musen auf dem Parnaß, Sandrart und sein Kunst- und Reisegenosse Le Blond mit Lorbeerkränzen gekrönt, und dann wurde den ganzen Tag und die ganze Nacht getrunken. Die Trinkfreudigkeit der Leute von der „Schilderbent" hat im Jahre 1720 zu Aufhebung des Vereins, der schließlich nur zu einer Saufkompanie entartet war, geführt. Viele der niederländischen Künstler wurden in Rom völlig heimisch, Paul Bril, der 1626 dort starb, hatte vierzig Jahre in der ewigen Stadt zugebracht, den François Duquesnoy, einen Schüler und Rivalen Berninis, betrachteten die Römer völlig als den Ihren und italienisierten seinen unaussprechlichen Namen in Fiammingo. Er verließ die Stätte seines Ruhmes nur zu seinem Unheil, auf der Reise in die Heimat soll ihn sein Bruder Gérôme in Livorno

vergiftet haben, Gérôme selbst aber kam nur nach Gent zurück, um auf dem Scheiterhaufen zu sterben. David Teniers, Jean und Andries Both, Hermann van Swaneveld, und neben ihnen unendlich viele andere ihrer Landsleute, pilgerten nach Rom, um sich dort zu Landschaftern auszubilden. Anfänglich zog sie der Ruf Adam Elsheimers, später der Claude Lorrains, denn von jeher haben Deutsche und Franzosen ein starkes Kontingent zu der Kolonie der fremden Künstler Roms gestellt, behauptet doch Passeri gelegentlich, in Rom schätze man die Ausländer mehr als die eigenen Landsleute.

Sigismund Laire aus Bayern, ein berühmter Miniaturmaler, kam nicht wieder von Rom fort, wo er 1639 gestorben ist. Adam Elsheimer, der nach einem Aufenthalt von Jahrzehnten gegen 1620 in Rom starb, hat in seinen Landschaften die römische Campagna noch wie ein blühendes Arkadien im Schmucke der damals vorhandenen Wälder und Haine gemalt; Joachim von Sandrart dagegen, der unter Urban VIII. sieben Jahre in Rom zubrachte, die Historie gepflegt und große historisch-allegorische Maschinen komponiert. Wichtiger als seine heute vergessenen Bilder sind für uns die Erinnerungen an seine Italienfahrt, die er in seiner Teutschen Akademie umständlich und bieder zum besten gibt. Die französische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts kennt kaum einen Namen von Bedeutung, dessen Träger nicht seine Ausbildung in der Siebenhügelstadt gesucht hätte. Nicolas Poussin hatte sechzehn Jahre in Rom gelebt und die ewige Stadt kaum mit Paris vertauscht, als ihn das Heimweh packte und er 1642 schleunigst an den Tiber zurückkehrte. Er hat Rom dann bis zu seinem Tode im Jahre 1665 nicht wieder verlassen, nur hier klang der heroisch pathetische Stil seiner Kunst mit der Umgebung harmonisch zusammen. Zu seinen Schülern gehörte außer seinem Schwager Gaspar Dughet vor allem Charles Le Brun, der vier Jahre lang



Abb. 31. Die Wahrheit. Rom, Palazzo Bernini.
Aufnahme von Alinari, Florenz. (Zu Seite 72.)



Abb. 32. Mitglieder der Familie Cornaro. Rom, S. Maria della Vittoria. Aufnahme von D. Anderson, Rom. (Zu Seite 76.)

unter seiner Leitung in Rom studierte und so starke Eindrücke von dieser Zeit empfing, daß er, in Paris zu künstlerischer Allmacht gelangt, nicht ruhte, bis er die Stiftung der französischen Akademie in Rom durchgesetzt hatte. Sie wurde 1666 begründet; in der Hochblüte des Barock entstanden, hat sie von Anfang an die französische Kunst auf die Seite des Klassizismus gedrängt und diesem schließlich zum Siege verholfen. Der Franzose Simon Vouet war 1624 Direktor der Akademie von S. Luca. Der berühmteste französische Porträtmaler des Zeitalters Ludwig XIV. Pierre Mignard, der 1635 nach Rom kam, hat den größeren Teil der zweiundzwanzig Jahre, die er in Italien blieb, Rom gewidmet, wo er unter anderen die Päpste Innocenz X. und Alexander XII. gemalt hat. Keinen anderen Künstler aber hat Rom so zu fesseln verstanden, wie Claude Lorrain, der zwei Jahre nach Bernini geboren, zwei Jahre nach ihm in Rom gestorben ist. Kein anderer hat wie er den Zauber römischer Luft und den Glanz römischer Sonne so mit der zwingenden Macht römischer Erinnerungen zu verschmelzen und mit der feierlichen Wehmut lyrischer Stimmungen zu durchtönen verstanden.

Deutsche, Franzosen, Niederländer empfingen in Rom die entscheidenden Eindrücke ihrer Kunst, sie alle sind in Rom durch ein Feuer gegangen, das, wenn es sie geläutert hat, mit den Schlacken, die es wegbrannte, auch das Beste von ihrer Eigenart vernichtet hat. Sie modelten und formten sich nach fremdem Bilde und ließen es Herr über sich werden, nur einen wissen wir aus jener Zeit, dem die Romfahrt nichts nahm und nichts gab, aber es ist auch der Größte des Jahrhunderts: Velasquez. Er war zweimal in Rom, einmal unter Urban VIII. 1630 und das andere Mal zwanzig Jahre später 1650 unter Innocenz X. Während seines ersten Aufenthaltes, wo er die Villa Medici auf Trinità de' Monti bewohnte, entstand hier die so ganz und gar unrömisch anmutende Schmiede Vulkans, ein Bild, das aussieht, wie ein Spott auf die klassische Tradition, die sich vielleicht des Spaniers bemächtigen wollte; der zweiten Romreise danken wir das Bildnis Innocenz' X., welches die Galerie Doria-Pamfili bewahrt. Dieses Porträt,

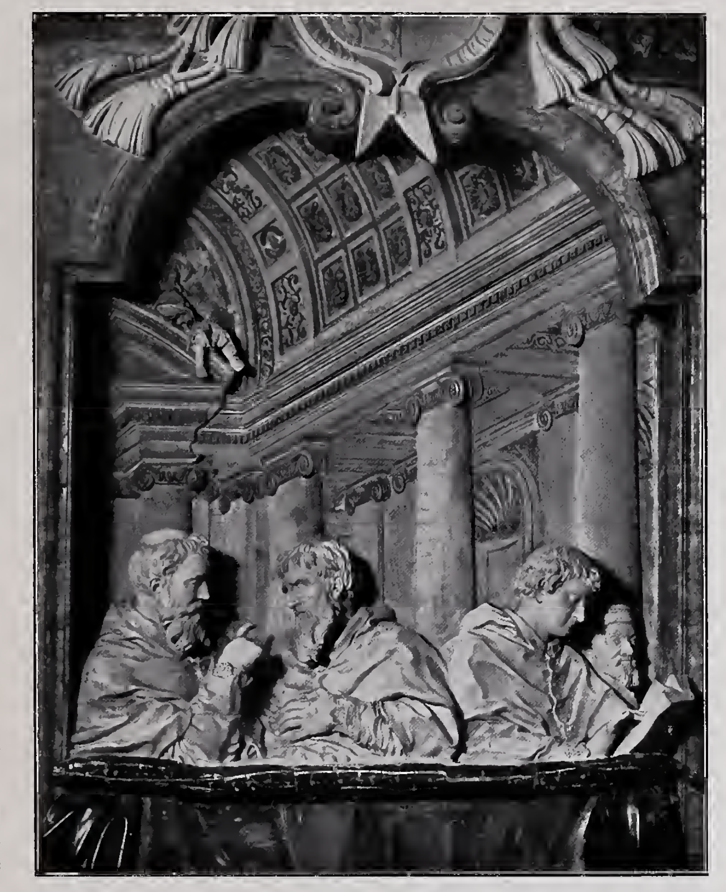


Abb. 33. Mitglieder der Familie Cornaro. Rom, S. Maria della Vittoria. Aufnahme von D. Anderson, Rom. (Zu Seite 76.)

dessen psychologisch tief schürfende Charakterisierung ebenso wunderbar bleiben wird, wie das Farbenwunder seiner Rot in Rot auftönenden Klangfarbe, stellte alles in Schatten, ganz Rom wollte nur von Velasquez gemalt sein, aber die Bildnisse, die er von Donna Olympia Maidalchini, dem Kardinal Pamfili und anderen angefertigt haben soll, sind verschollen. Wenn man zu all diesen Fremden, die in Rom zusammenströmten, noch die Einheimischen hinzunimmt, welche damals in Rom tätig waren, und anfangend mit den Größen der Bolognesischen Schule Annibale Carracci, Guido Reni, Domenichino, Lanfranco an die anderen denkt, die wie Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, Giacinto Brandi, Salvator Rosa u. a. das ganze Jahrhundert hindurch hier gearbeitet und gestrebt haben, so ergibt sich das Bild eines außerordentlich reichen und mannigfaltigen künstlerischen Lebens. An allen Orten wurde gebaut, die neuerrichteten Kirchen und Paläste mit Skulpturen und Fresken geschmückt, eine Fülle von Anregungen bot sich ganz von selbst dem Schaffenden und für Kritik sorgten die Kollegen. Bei Gelegenheit großer Kirchenfeste fanden Ausstellungen von Bildern statt, die man in den Vorhallen oder den Kreuzgängen der Gotteshäuser, unter anderem im Pantheon, in S. Giovanni decollato, S. Bartolomeo dei Bergamaschi und sonstwo abhielt.

Da es keine periodische Presse gab, so half man sich, indem man Lob- oder Spottverse an besonders markante Stücke ansteckte, darauf gab es zuweilen Erwiderungen, der ästhetische Streit setzte sich in Poesie um. Unter den Werken Marinis befindet sich ein ganzer Band Gedichte, die auf diese Weise entstanden sind. Der deutsche Maler Andreas Schmidt sah auf einer solchen Ausstellung, die am Josephstage 1650 im Pantheon stattfand, das Porträt Parejas, welches Velasquez eben gemalt hatte. Alles andere sei Malerei gewesen, dies allein Wahrheit, hat er sich später darüber geäußert.

Da die Kunst des Barock-Zeitalters auf starke Sensationen mit möglichst sinnenfälliger Wirkung hinstrebte, so mußte sie von selbst bei der Bühne anlangen, bei dem Gesamtkunstwerk. Wie überall, so wurde denn auch in Rom in diesem

Jahrhundert dem Theater die größte Aufmerksamkeit gewidmet. Die Pflege, welche der szenischen Darstellung von den Künsten zuteil wurde, hat sie ihrerseits mit Anregungen gelohnt, welche die Architektur, die Malerei, die Plastik, wie die Musik gleichermaßen befruchtet haben. Wie Florenz die Oper, so hat Rom das moderne Oratorium geschaffen, das in engem Zusammenhang mit den alten Volksschauspielen der Rappresentazione steht. Im Jahre 1600 brachte Emilio de Cavalieri das erste Oratorium: „Rappresentazione di anima e di corpo“ in der Kirche S. Maria in Vallicella zur Aufführung, noch auf der Bühne und in Kostümen, erst Giacomo Carissimi, von 1628 bis 1674 Kapellmeister von S. Apollinare, ließ die Szene ganz beiseite und ersetzte ihre Wirkung durch die Einführung der Partie des Erzählers. Wie an großen Malern und Architekten, war das Rom des siebzehnten Jahrhunderts, die Berninizeit, auch reich an großen Komponisten, denen Schüler von allen Teilen Europas zuströmten. Die römische Schule suchte ihr Verdienst darin, die Traditionen Palestrinas treu zu bewahren, sie pflegte besonders die Komposition von Chören für acht und mehr Stimmen. Gregorio Allegri, seit 1628 Sänger der päpstlichen Kapelle und als solcher 1652 gestorben, komponierte das noch heute in der Karwoche gesungene neunstimmige Miserere. An S. Maria Maggiore wirkte Domenico Allegri von 1610 bis 1629 als Kapellmeister, er gehörte zu den frühesten Komponisten, welche wirkliche, nicht im Einklang befindliche Instrumentalbegleitung zum Gesange setzten; an S. Lorenzo in Damaso war der jüngere Giovanni Nanini bis 1623 Kapellmeister, er hielt eine der berühmtesten Musikschulen der Zeit, ihre Tradition ging in direkter Linie auf Palestrina zurück. Die Peterskirche besaß in Girolamo Frescobaldi einen der gefeiertsten Musiker des Jahrhunderts, er war von 1608 bis 1644, wo er starb, Organist und als solcher ohne Rivalen. Er erfand eine neue Manier des Orgelspiels, seine Zuhörer sollen zuweilen die Zahl von 30 000 erreicht haben. Der Wiener Hoforganist Johann Jakob Frohberger



Abb. 34. Triton-Brunnen auf Piazza Barberini in Rom.
Nach einer Photographie von Alinari & Cook in Rom. (Zu Seite 80.)

nahm Urlaub, um noch einmal von 1637 bis 1641 unter Frescobaldis Leitung in Rom zu studieren, ebenso der deutsche Komponist Johann Hieronymus von Kapsberger, der in Rom eine Apotheose des heiligen Ignatius in einem neuen Stil komponierte. Die Kirchenmusik, die mit so großem Erfolge gepflegt wurde, blieb nicht ohne Einfluß auf die Bühne, der römische Sänger Marc Antonio Cesti übertrug den Stil der Kantate auf die Oper und gab der Szene dadurch, daß er Rezitativ und Arie wechseln ließ, größere Lebendigkeit.



Abb. 35. Entwurf für eine Fontäne. Handzeichnung.
Berlin, Bibliothek des Königl. Kunstgewerbe-Museums. (Zu Seite 81.)

Theateraufführungen, zumal Singspiel und Opern, waren auf den Fasching beschränkt, in dieser Zeit aber drängten sie auch alle anderen Interessen in den Hintergrund. Wochenlang legten Bernini und seine Ateliergenossen die Arbeit nieder, um sich lediglich dem Theater zu widmen. Salvator Rosa zog als Signor Formica mit einem Karren umher, auf dem er in Stegreif-Komödien auftrat; in den Sälen und Höfen der Paläste spielte die vornehme Gesellschaft, in den Kollegien die Schüler, in den Klöstern Mönche und Nonnen. Es war eine solche Manie, daß, als einst der Beichtvater eines Frauenklosters den Insassinnen das Theaterspielen als sündhaft vorstellte, sich in dem Für und Wider zwei Parteien bildeten, die mit solcher Wut gegeneinander kämpften, daß sie sich schwere Wunden beibrachten und eine Nonne erschlagen wurde. Da verbot Innocenz XI. das Theaterspielen einmal ganz, nur Bernini blieb es erlaubt, und auch die Königin Christine ließ es sich nicht nehmen. Sie hatte den als Sänger, Instrumentalvirtuosen und Komponisten gleich berühmten Alessandro Scarlatti als Kapellmeister in Diensten, sie war es auch, die den Schauspieler Aliberti veranlaßte, Aufführungen zu veranstalten, für die ein Eintrittsgeld erhoben wurde, während Dilettanten sonst nur vor geladenem Publikum, Berufsschauspieler gegen freiwillige Spenden auftraten.

Wenn man sich vorzustellen versucht, wie Rom aussah, als Pietro Bernini und die Seinen ihre Übersiedelung vollzogen, so wird man noch ganz auf die mittelalterliche Stadt zurückgeführt. Unregelmäßig gebaut drängte sie sich mit engen und finsteren Straßen um den Tiber zusammen, einen Kern bildend, den innerhalb der alten Aurelianischen Mauer ein weiter Kranz von Ruinen in wüster und einsamer Gegend umgab. Das Niveau der Häuser überragten noch die düsteren zinnenbewehrten Türme der alten Baronalburgen und die anmutigen rundfenstrigen Campanili des frühen Mittelalters, die Kuppelkirchen, welche heute dem Bilde Roms die bestimmende Signatur verleihen, fehlten noch. Kürzlich erst war die Kuppel Sankt Peters geschlossen worden, eben erst die Entscheidung des Papstes gefallen, welche endgültig dem als Zentralbau gedachten Petersdom das Langhaus vorlagerte. Erst im Laufe des Jahrhunderts erhoben sich in engem Anschluß an das in der Peterskirche geschaffene Vorbild die zahlreichen schönen Kuppelbauten, die heute den Eindruck bestimmen. Gleich 1612 wurden ihrer zwei begonnen und beide dem eben heilig gesprochenen Erzbischof Borromeo von Mailand geweiht: S. Carlo al Corso von Onorio Lunghi, S. Carlo ai Catinari von Rosato Rosati. Die ganze Folgezeit hielt an diesem Typus fest, der zuerst in der Kirche Il Gesù ausgebildet worden ist. Flaminio Ponzio, Carlo Rainaldi, Martino Lunghi, Pietro da Cortona, Borromini, Soria, keiner von ihnen hat sich von dieser Auffassung entfernt, wie verschieden sie auch im einzelnen das Problem angegriffen haben mögen. Wie der Stil der Kirchenbauten in diesem Jahrhundert



Abb. 36. Detailansicht vom Vier Flüsse-Brunnen. Aufnahme von G. Brogi, Florenz. (Zu Seite 82.)



Abb. 37. Der Vier Flüsse-Brunnen auf Piazza Navona, Rom. Im Hintergrunde S. Agnese. (Zu Seite 82.)

ein ganz anderer wurde, so begann auch der Palastbau, sich den neuen Forderungen anzupassen, welche die Veränderung der Lebensgewohnheiten geltend machte. Ein Jahrhundert und mehr trennt die finstere Masse des Palazzo Venezia von der feierlichen Schönheit des Palazzo Farnese, im Grunde aber beruhen beide noch auf dem Prinzip des Mißtrauens und der Abwehr gegen außen; eine möglichst ungeteilte Mauermasse mit kleinen festvergitterten Fenstern im Erdgeschoß, die sich

abzuschließen scheinen, um ihre Schönheit nach innen dem Hofe zuzukehren. So hatten das fünfzehnte und das sechzehnte Jahrhundert bauen müssen, das siebzehnte zeigt ein ganz anderes Gesicht. Balkons und Loggien öffnen sich nach außen und mit ihnen scheinen lange Reihen hoher Fenster, breite Tore zum Eintritt aufzufordern; baute man früher zum Bewahren und Bewachen seiner Schätze, so jetzt zum Genießen derselben. Eben wurde der Palazzo Borghese fertig, mit welchem Paul V. seine Familie ausstattete, gerade errichtete sich des Papstes Neffe, der Kardinal Scipio, den Palazzo neben dem Quirinal, der jetzt den Rospigliosi gehört. 1624 begann Carlo Maderna den Bau des Palazzo Barberini, Kardinäle und Nepoten wetteiferten im Errichten prunkvoller Residenzen.

In den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts begann sich die Stadt über die Gründe des Quirinal und Viminal auszudehnen, neue Stadtteile entstanden in der Nachbarschaft der neuen Paläste und Villenanlagen. Unter Gregor XV. ging Domenichino an den Bau des Palazzo Ludovisi, den herrliche Anlagen umgaben. Die Borghese, die Barberini, die Pamfili gründeten Villen, deren köstliche Gärten die Jahrhunderte überdauert haben. Große Sorgfalt wurde



Abb. 38. Papst Innocenz X. Rom, Palazzo Doria. (Zu Seite 83.)

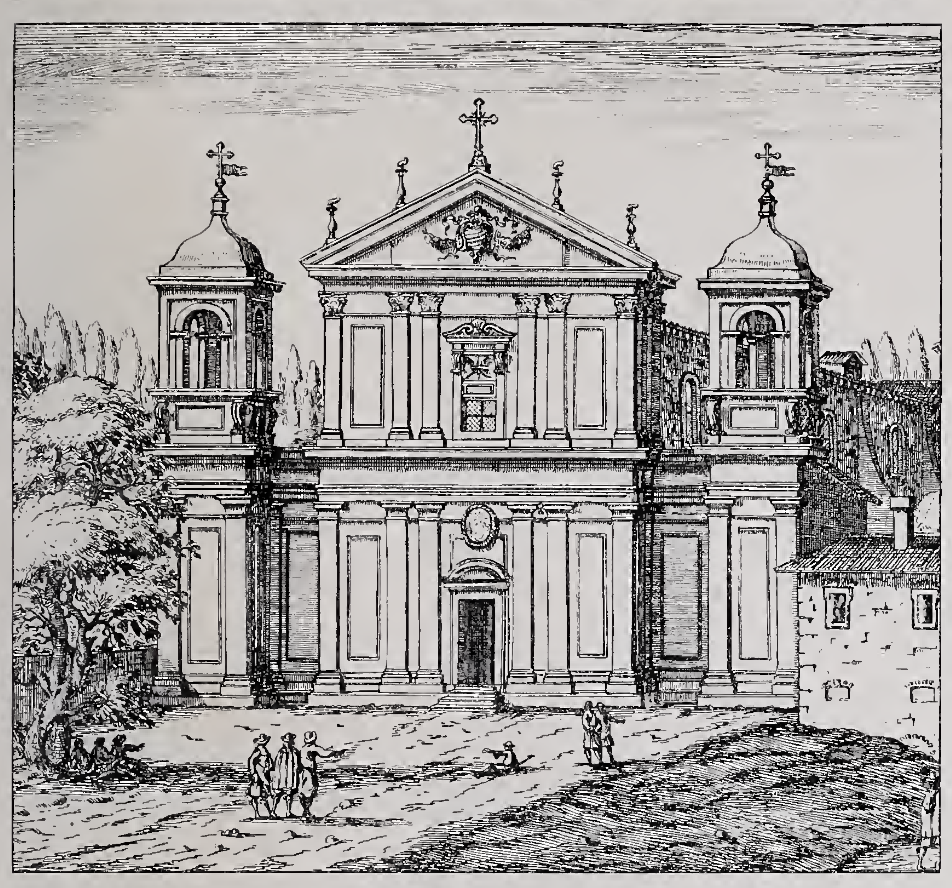


Abb. 39. Fassade der Kirche S. Anastasia in Rom. Nach Rossis Nuovo teatro.

der Beschaffung von gutem Wasser zugewandt, hat doch die Stadtverwaltung von 1583 bis 1609 allein 190 000 Skudi zu diesem Zwecke verwandt. Paul V. führte das Wasser des Sees von Bracciano 50 Kilometer weit nach Rom und gab ihm in dem prunkvollen Bau, den Giovanni Fontana entworfen, Carlo Maderna vollendet hat, einen majestätischen Ausfluß. Er errichtete auch die Brunnen am Ponte Sisto und auf dem Petersplatz. Urban VIII. ließ die Festungswerke des Borgho erneuern und verstärken; als die Engelsburg mit Bastionen versehen wurde, fand man bei den Ausschachtungsarbeiten die Statue des schlafenden Faun, die sich jetzt in der Glyptothek in München befindet. Das meiste für die Stadt selbst tat in diesem Jahrhundert Alexander VII., dem seine Zeitgenossen eine starke Vorliebe für das Regelmäßige nachsagen. Der Gesandte Venedigs, Niccolo Sagredo, berichtete 1661 nach Hause, wie unzufrieden die Römer mit den Straßenregulierungen waren, welche dieser Papst vornehmen ließ. Da wurden rücksichtslos Vorbauten und Säulen von den Privatbauten entfernt, um Platz zu schaffen und lange Straßenfluchten zu erhalten. Unter ihm erst wurde der Korso durchgelegt und zur Hauptverkehrsader der Stadt gemacht. Die Römer waren so erbittert auf ihn, daß sie ihm sogar aus der Anlage der Kolonnaden des Petersplatzes einen Vorwurf machten, der Riesenplatz werde die Leostadt entvölkern, sagte man, und das Eindringen der Aria cattiva, der Fieberluft, befördern. Bei seinen Regularisierungsarbeiten ging es allerdings auch schonungslos genug zu; so ließ er erst 1662 den Triumphbogen Mark Aurels, der bis dahin noch im Zuge des Korso

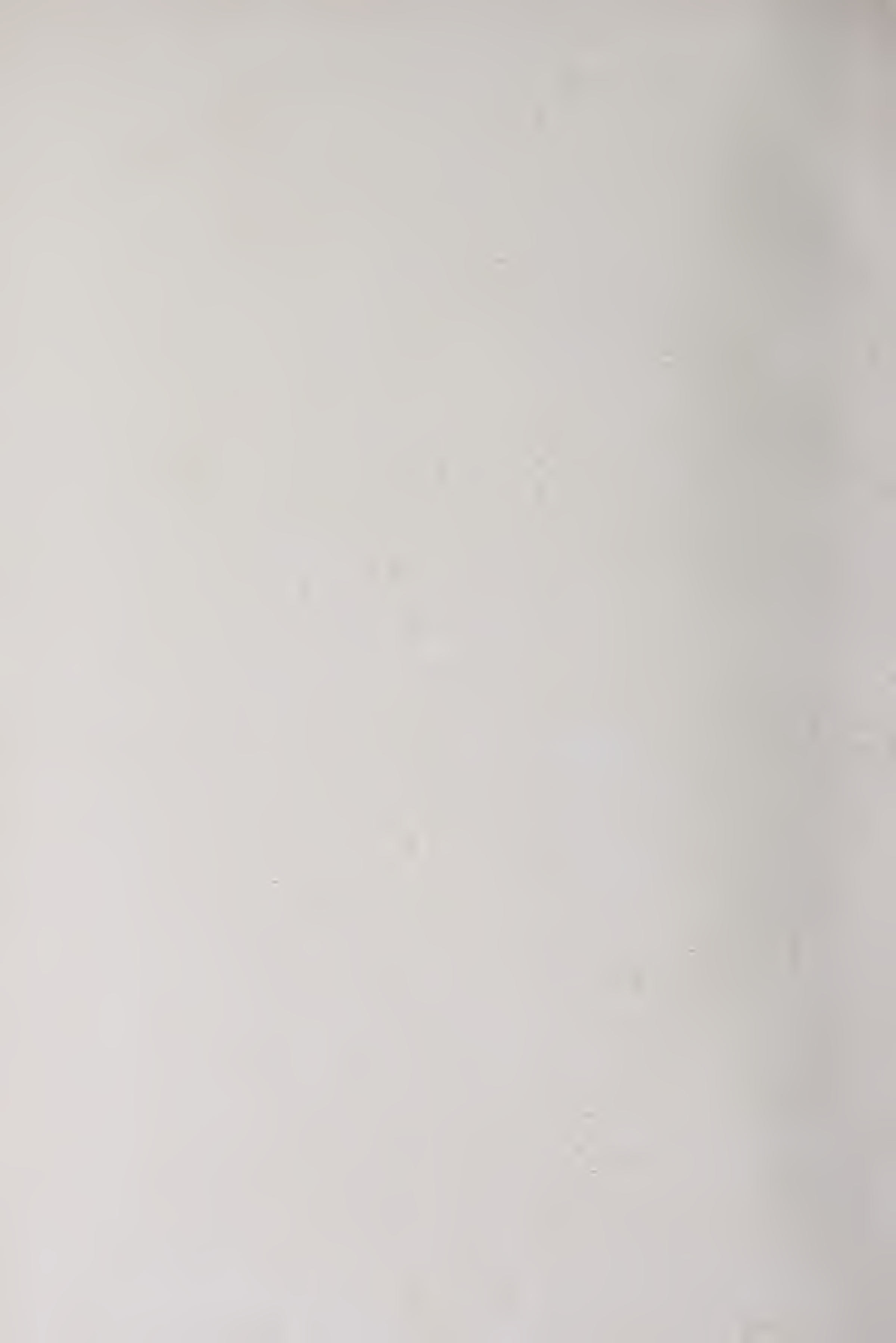
gestanden hatte, abreißen, ein Mangel an Pietät, der allerdings dem ganzen Zeitalter anhaftete. Unter Paul V. war der Nerva-Tempel gefallen, und bei Anlage der Gärten des Quirinals und des benachbarten Palastes des Kardinals Borghese die Reste der Thermen Konstantins von Grund aus beseitigt worden. Als man unter Urban VIII. den Palazzo Barberini auf dem Terrain der Sforza-Gärten erbaute, verschwanden die Trümmer des Zirkus der Flora; es ist bekannt, daß derselbe Papst die ehernen Dachbalken der Vorhalle des Pantheon entfernte und das Grabmal der Cecilia Metella als Steinbruch benutzen wollte.

Lorenzo Bernini, im Alter von noch nicht zehn Jahren nach Rom versetzt, stand sein ganzes langes Leben hindurch im Mittelpunkte der geistigen und künstlerischen Interessen der ewigen Stadt. Den Frühreifen bestaunte man schon als Wunderkind, den Jüngling feierte man als Genie, dem Manne beneidete man sein Können und seinen Einfluß, der Greis beherrschte die Kunst des In- und Auslandes mit diktatorischem Ansehen. Päpste, Könige, Fürsten und Kardinäle beugten sich vor ihm, und der einzige Papst, der es versuchte, ihn beiseite zu schieben, sah sich gewungen, ihn wieder in Gnaden aufzunehmen, denn, Karl Neumann hat es sehr hübsch gesagt: Bernini konnte ohne die Gunst des Papstes sein, das Papsttum aber nicht ohne Bernini. Er begann seine künstlerische Laufbahn als Bildhauer, entwickelte sich zum Maler und zum Architekten und gab als solcher der Welt einen neuen Stil. Rastlos tätig, immer mit den größten Aufgaben beschäftigt, versuchte sein vielseitiger Geist sich auch als Dichter und Schriftsteller. Während er Werke hinstellt von wahrhaft gigantischer Konzeption, Werke, an denen niemand achtlos vorübergehen kann, mit deren ästhetischen Werten sich die Welt nun schon seit Jahrhunderten auseinanderzusetzen versucht, schreibt er Komödien von beißendem Witz, welche die römische Gesellschaft in Aufregung versetzen, spielt selbst Theater, mit glänzender Begabung dazu, und ist seiner geistreichen Unterhaltung wegen der unentbehrliche tägliche Gesellschafter des Papstes, zu dem er in jeder Stunde unangemeldet Zutritt hat. Bei alledem auch ein schöner Mann von feurigem Temperament, in sittenloser Zeit von exemplarischer Führung, in oberflächlicher Umgebung von tiefer und aufrichtiger Religiosität, als Mensch ein Charakter, als Künstler ein Genie.

Die Legende, die sich Lorenzos schon früh bemächtigt hat, wollte wissen, daß er schon in Neapel seinem Vater zur Hand gegangen sei, ja, daß er an der Gruppe der Madonna mit dem Kind und dem kleinen Johannes, die sich in S. Martino ob Neapel befindet, mitgearbeitet habe. Davon wird wahr sein, daß, wie es nur natürlich und selbstverständlich ist, Lorenzo seines Vaters Schüler war, die bezeugte frühreife Begabung des Knaben muß ganz von selbst dazu geführt haben, daß er sich in der väterlichen Werkstatt die ersten Handgriffe der Technik absah. Zeitgenössische Autoren, wie Bellori, versichern auch ausdrücklich, daß Pietro der Lehrer Lorenzos gewesen sei. Joachim von Sandrart, der unter Urban VIII. sieben Jahre in Rom zubrachte, schreibt über ihn: „Er war seines Vaters, als zu welchem fast ganz Rom in Schul' gangen, Lehrjung". Sandrart nennt als sein erstes Werk einen „Grupo von weißem Marmor, da zwei bachantische Kindlein von einer niedergesessenen Geis die Milch genießen", eine Arbeit, die, wie es scheint, nicht mehr nachzuweisen ist. Bezeugt als Erstlingswerk ist eine Büste des Bischofs Giovanni Battista Santoni, einst Majordomus Papst Sixtus' V. und 1592 gestorben, dem sein Neffe in der Kirche S. Prassede ein Denkmal errichtete. Eine Inschrifttafel von schwarzem Marmor, durch einen Rahmen von Giallo antico eingefaßt, zeigt im oberen Abschluß desselben in einer ovalen Nische die kleine Büste des Verewigten. In der Art der Charakterisierung der sympathischen Züge mit ihrem etwas melancholischen Ausdruck verrät der jugendliche Künstler hier schon die Klaue des Löwen. Annibale Carracci, der 1609 starb, soll beim Anblick der Büste gesagt haben: „Wie mancher wäre froh, im Alter zu dieser Höhe der Kunst zu gelangen, welche Lorenzo schon in so zarter Jugend erreicht hat!" Ganz



Abb. 40. Die heilige Therese von Jesus. Rom, S. Maria della Vittoria. (Zu Seite 76.)



Rom interessierte sich für den so ungewöhnlich begabten Knaben, Papst Paul V. und sein Neffe, der Kardinal Scipione, nahmen ihn in besondere Affektion, er durfte den Papst in einer großen Büste porträtieren, ebenso den Kardinal, und verdankte dem letzteren insbesondere mehrere große Aufträge, deren Ausführung ihn berühmt machen sollte. David, im Begriff einen Stein gegen den Riesen der Philister zu schleudern; Aeneas, der seinen Vater Anchises aus dem brennenden Troja hinausträgt; Pluto, die Proserpina raubend und schließlich Apollo, die enteilende Daphne haschend, waren die Vorwürfe, die ihm gestellt wurden oder die er sich selbst gewählt hat. Alle vier befinden sich heute in Villa Borghese und erlauben, der Jugendentwicklung Lorenzos Schritt für Schritt zu folgen. Die Aeneasgruppe, wohl die am ersten entstandene, zeigt den Künstler noch in dem Stil des Vaters befangen, sie verrät in der Technik ganz die Schule Pietros und in der Auffassung das Studium Michelangelos, auf dessen Christusstatue in S. Maria sopra Minerva der Aeneas in direkter Linie zurückgeht. Die Gruppe ist eng zusammengehalten, die drei Figuren: Aeneas, welcher auf der linken Schulter seinen Vater trägt, der angstvoll die Hausgötter über den Kopf des Sohnes hält, während der kleine Askanius ihnen folgt, fallen in einen Block von ungewöhnlich geringem Ausmaß, bei großer Höhe in Breite und Tiefe außerordentlich schmal. So geistreich wie nun das Problem des Aufbaus in seiner Lösung erscheint, so glücklich ist die Charakterisierung der drei Gestalten, so glänzend die Art, wie die Verschiedenheiten des jugendlichen, des männlichen und des greisen Körpers dargestellt und gegeneinander abgewogen sind. Darin zeigt sich schon der Fortschritt Lorenzos gegen Pietro, ein Fortschreiten, das die nächsten Werke noch deutlicher erkennen lassen. Wenn schon bei der Änderung, die sich in Pietros Stil bei seiner Übersiedelung nach Rom vollzieht, auf die Kunst der Bolognesen als die Veranlassung derselben hingedeutet wurde, so wird diese Vermutung bei Lorenzo zur Gewißheit. Alois Riegl und Hermann Voß haben im einzelnen nachgewiesen, auf welche Vorbilder speziell in Guido Renis Bildern gewisse Motive in den Frühwerken Lorenzo Berninis zurückgehen, und sie haben damit klargestellt, daß die Barockplastik die Tochter der Barockmalerei ist, im Gegensatze zu den früheren Epochen, wo die Änderung eines Stiles sich in der Plastik früher anzukündigen pflegt, als in der Malerei. David mit der Schleuder, der, wie die Rechnungen ausweisen, 1619 fertig war, ist die erste Skulptur, in der die neue Richtung voll zum Durchbruch kommt. Bernini wählte als Motiv den letzten Augenblick höchster Spannung, den Moment, in welchem die losgelassene Schleuder den Stein entsendet, er suchte weniger einen bestimmten Vorgang, als den Übergang aus einer Bewegung in die andere darzustellen. In dieser Auffassung des Gegenstandes hat der David keinen Vorgänger, zum ersten Male erscheint hier das Bedürfnis nach Sensation, das die neue Kunst charakterisiert. Voß macht sehr treffend darauf aufmerksam, daß der Eindruck der Aeneasgruppe den der Ruhe gibt, während doch der Gedanke der Flucht gerade die stärkste Bewegung suggerieren sollte, die sich denken läßt. In der Aeneasgruppe ist Bernini noch an diesem Problem gescheitert, im David ist das Streben, das Transitorische festzuhalten, bereits in unübertrefflicher Weise gelöst. Die ganze Haltung der Figur kündigt die höchste Anspannung aller seelischen und körperlichen Kräfte an, man sieht, daß es sich hier nicht um Spiel und Sport, sondern um etwas Höheres handelt, der nächste Augenblick wird über das Schicksal eines ganzen Volkes entscheiden. In einer Wendung von höchster Kühnheit ist der ganze Körper nach rechts herumgerissen, kaum scheint das linke Bein den Boden überhaupt noch zu berühren, der vorgehaltene linke Arm hält den Stein, indes die völlig zurückgezogene Rechte mit der Schleuder ausholt. Jeder Muskel zuckt, jeder Nerv vibriert in der ungeheuren Aufregung, die der Jüngling zu meistern sucht; finster drohend heftet er den Blick auf den Gegner, indes er mit einem wahrhaft elementaren Ausdruck verbissener Wut instinktiv die Unterlippe mit den Zähnen gefaßt hat. Hier ist alles auf Leben und Bewegung in der Kraft und

Geschmeidigkeit jugendlicher Glieder angelegt, die dramatische Spannung eines Momentes von ungeheurer Tragweite im harmonischen Zusammenspiel von Haltung und Ausdruck auf den höchsten Punkt gesteigert. Für diesen David gibt es in der Plastik vor Bernini kein Analogon, dieses Werk beginnt eine neue Epoche in der Kunst. Bernini hat seinen Vorwurf sicher am lebenden Modell studiert. Er selbst beobachtete unablässig die Natur, wie er denn seinen Schülern das Studium derselben immer wieder und wieder dringend empfahl. Auf eine auffallende Übereinstimmung, die sich in der Erfassung des Motives mit einer von Guido Reni gemalten Figur ergibt, hat Hermann Voß aufmerksam gemacht. Auf einem seinerzeit hochgerühmten Fresko, das der Bolognese 1608 in der Kapelle S. Andrea bei der Kirche S. Gregorio Magno malte, sieht man den Henkersknecht, der hinter dem in die Knie gesunkenen Heiligen steht, genau in der gleichen Haltung (nur gegenseitig) aufgenommen, wie den David. Es ist sehr möglich, daß Bernini, als er an die Durcharbeitung seiner Idee ging, sich an diese Figur und ihre kühn erfaßte Drehung erinnerte und sie in das Plastische übersetzte.

Das nächste größere Werk ist die Gruppe des Pluto, der die Proserpina raubt. Sie war 1622 fertig, denn in diesem Jahre schenkte sie der Besteller Scipione Borghese dem Kardinal Ludovisi. Es ist ein Akt brutaler Gewalt vorgestellt, ein mächtiger Geselle hat ein üppiges Weib mit beiden Armen festgepackt und trägt die sich nur schwach Sträubende von dannen. Der fast übermenschlich athletische Körper des Gottes der Unterwelt, dem der zottige Bart und das ungeordnete Haar etwas tierisch Wildes geben, ist in wirksamstem Kontrast zu den weichen, vollen Formen des jugendlichen Frauenleibes gebracht, das sinnliche Behagen des Räubers, der halbe Widerstand der Geraubten, die nur jammert, sich aber nicht wehrt, psychologisch fein, man möchte sagen, witzig gegeben. Diese drei Werke machten den jugendlichen Meister zu einem der gefeiertsten Künstler Roms, die Kardinäle wetteiferten darin, ihn auszuzeichnen; der Kardinal Maffeo Barberini soll ihm wiederholt den Spiegel gehalten haben, als er sich für den David selbst porträtierte, der Papst Gregor XV. ernannte ihn zum Ritter des Christusordens; alle drei Skulpturen sind aber doch in Schatten gestellt worden durch die Gruppe des Apollo, der die fliehende Daphne hascht. Im Bestreben, dies außerordentliche Werk auch noch mit dem Reiz eines Unglaublichen zu umgeben, hatte die Legende verbreitet, Lorenzo habe es im fünfzehnten Jahre seines Lebens angefertigt. Die mittlerweile an den Tag gekommenen Rechnungen haben nun ergeben, daß diese Behauptung nicht wahr ist, daß die Skulptur im Gegenteil erst 1625 fertig war, als der Meister immerhin schon 27 Jahre zählte. Trotzdem bleibt die Gruppe noch immer in jeder Beziehung ein außerordentliches Werk, die hohe poetische Schönheit der Auffassung und die raffinierte Technik der Ausführung haben hier im Verein ein Kunstwerk geschaffen, dessen Stil eine neue Kultur ankündigt. Zur Darstellung ist der Augenblick gewählt, in welchem Daphne beinahe von dem verfolgenden Gotte ereilt, in einen Lorbeerbaum verwandelt wird, also ein Moment, in dem eine noch vorhandene Bewegung in Ruhe umgesetzt wird. Noch scheint die törichte Nymphe, welche der Umarmung des schönsten Gottes zu entrinnen sucht, fliehend zu entschweben, noch streben Kopf und Brust nach vorn, während der Fuß schon im Boden wurzelt und dem angstvoll vorgestreckten Arm schon das Laub des künftigen Baumes entsprießt. Furcht und Angst spricht aus den schönen Zügen des zur Seite gewandten Hauptes, ein Schrei des Schreckens und der Überraschung entringt sich den halbgeöffneten Lippen. Der Wunsch des Fliehens und der plötzliche Zwang des am Boden Haftens, das Fortstürmen des Willens, dem die gelähmten Glieder nicht mehr zu folgen vermögen, sind mit vollendeter Meisterschaft gegeben. Schon erreicht sie Apollo, seine Linke hat sie umfaßt, da tritt das Wunder der Verwandlung ein, und staunend sieht der Gott, wie die Glieder sich strecken und dehnen, wie die zarte Haut sich mit Rinde umkleidet, die Finger sich in Blättern verhüllen. Die Szene ist mit der höchsten Realität der Anschauung ge-

PROSPETTO, E VEDVTA DEL PALAZZO DELLA CVRIA ROMANA PER RESIDENZA DE TRIBVNALI NVOVAMENTE FABRICATO SVL' MONTE CITATORIO VOLGARMENTE DETTO CITORIO DALLA SANTITA DI N.S. PAPA INNOCENTIO XII. Architettura del Caualiere Gio. Lorenzo Bernino. la Porta, e Orologio Architet.ra del Cau.er Carlo Fontana. Alessandro Specchi Disegno, e Intaglio. 1. Palazzo della Curia Romana. 2. Palazzo della Ecc.ma Casa Chigi. 3. Colonna Antonina. 4. Piazza Colonna. 5. Abitatione de Padri della Missione. 31

Data in Luce da Domenico de Rossi erede di Gio. Giac.o de Rossi dalle sue Stampe in Roma alla Pace con Priuil. del S.P. e lic. de Sup.

Abb. 41. Palazzo Monte Citorio in Rom. Nach Rossis Nuovo teatro. (Zu Seite 83.)

geben, der Vorgang unmittelbar greifbar gemacht, denn der Künstler hat alle Mittel technischen Raffinements angewandt, um seinem Marmor die höchste Wahrheit des Lebens, seiner farblosen Materie die Reize der Farbe zu verleihen. Begeistert schreibt Sandrart über diese Figuren: „So von dünnem Marmelstein, sehr zart, wie es das Leben selbst gibt, ausgearbeitet sind, daß niemal einige solche Arbeit weder von denen Antiken noch Modernen gesehen worden, sintemalen der Marmelstein so zart und sauber, ja besser als Wachs gemeistert worden.“ Das was Sandrart und seine Zeitgenossen so bewunderten, die Weichheit, welche dem Stein mitgeteilt ist, der Anschein des Lebens, der dem toten Material eingeflößt worden ist, entspringt der individuellen Technik Berninis, der mit Unterarbeiten, mit der Abwechslung polierter und rauher Flächen, mit Aushöhlen und Durchschimmernlassen bis an die äußersten Grenzen dessen geht, was die Struktur des Steines zuläßt. So individuell, wie er das Thema in der Auffassung angepackt hat, so höchst persönlich hat er es auch technisch abgewandelt, er hat, und es ist schon oft gesagt worden, „im Marmor malen wollen“. Für die ausdrucksvolle Grazie der jugendschönen Gestalten, die glaubhaft gemachte Durchdringung beseelter und unbeseelter Natur sind alle Mittel aufgewandt, um beide zu höchster überzeugendster Wirkung zu steigern. Bernini verdankt alles das sich selbst. Es gab vor seinem Werke keine Skulptur, an der er diese Effekte hätte lernen können, keiner seiner Zeitgenossen hätte gewagt, anders zu sehen, als Raffael oder Michelangelo, andere Mittel anzuwenden als jene. Für den Kopf der Daphne hat er, wie Riegl zuerst gesehen hat, den Kopf einer Klagenden aus Guido Renis „Bethlehemitischem Kindermord“ benutzt, für den Apollo hat ihm der Belvederische als Modell gedient, für die Komposition des Ganzen möglicherweise ein jetzt verschollenes Bild Guido Renis, dessen Beschreibung Voß in einem Gedicht Marinis gefunden hat; bei alledem, das Ganze bleibt doch Berninis Eigentum. Es stehe nun um diese Anlehnungen wie es wolle, der Künstler hat sie sich so zu eigen gemacht, das Fremde so ganz mit dem eigenen Wesen verschmolzen und etwas so völlig Neues zustande gebracht, daß der ästhetische Wert des Kunstwerks dadurch, daß eine Einzelheit an dieses oder jenes erinnert, nicht die geringste Einbuße erleidet. Hermann Voß hat im Dogenpalast zu Venedig das Tonmodell einer Apollostatue entdeckt, die wahrscheinlich eine Studie zu dieser Figur darstellt. Der Ausdruck des staunenden Erschreckens im Antlitz des Gottes ist in diesem Modell noch weit intensiver herausgekommen als in der ausgeführten Statue. Das Problem, eine höchste seelische Spannung im Sturm leidenschaftlich bewegter Körper zu schildern, ist in dieser Gruppe zum ersten Male angegriffen und auch glänzend gelöst worden. Mit dem David zusammen bedeutete sie den Anfang der neuzeitlichen Skulptur, Bernini hatte für die Plastik die Seele als Objekt der Darstellung entdeckt. Das war das Neue und Unerhörte seiner Kunst, er gab der Plastik, was bisher nur der Malerei möglich gewesen war, das flüchtige Vorüberhuschen einer Stimmung mit dem ganzen Reiz des Momentanen zu erfassen und wiederzugeben. In der gesamten Kunst der Zeit finden wir ein ähnliches Streben nur noch in der Musik, die in ihrem Hinarbeiten auf eine höchste sinnliche Steigerung des Eindrucks mit der Plastik Berninis parallel geht. Vielleicht ist es kein bloßer Zufall, daß eben in jenen Jahren auch der Technik der musikalischen Instrumentation die gleichen Effekte abgerungen wurden, wie sie Bernini seinem Material zu entreißen weiß. Claudio Monteverde läßt in seinem Orpheus den Gesang Plutos von vier Posaunen tragen, während Orpheus unter Begleitung von Baßviolen klagt, der Chor der Geister aber durch kleine Flötenorgeln gestützt wird; er erfindet das Tremolo der Streichinstrumente der sinnenfälligen Wirkung zuliebe und schildert in dem berühmten 1624 zum ersten Male aufgeführten „Combattimento di Tancredo e Clorinda“ in den Instrumenten den Kampf der Heroen mit größter Lebhaftigkeit. Beide Meister, der Bildhauer wie der Musiker, sind denselben Weg gegangen, um zu dem stärksten Eindruck auf das Gemüt zu gelangen, die Technik wird so lange

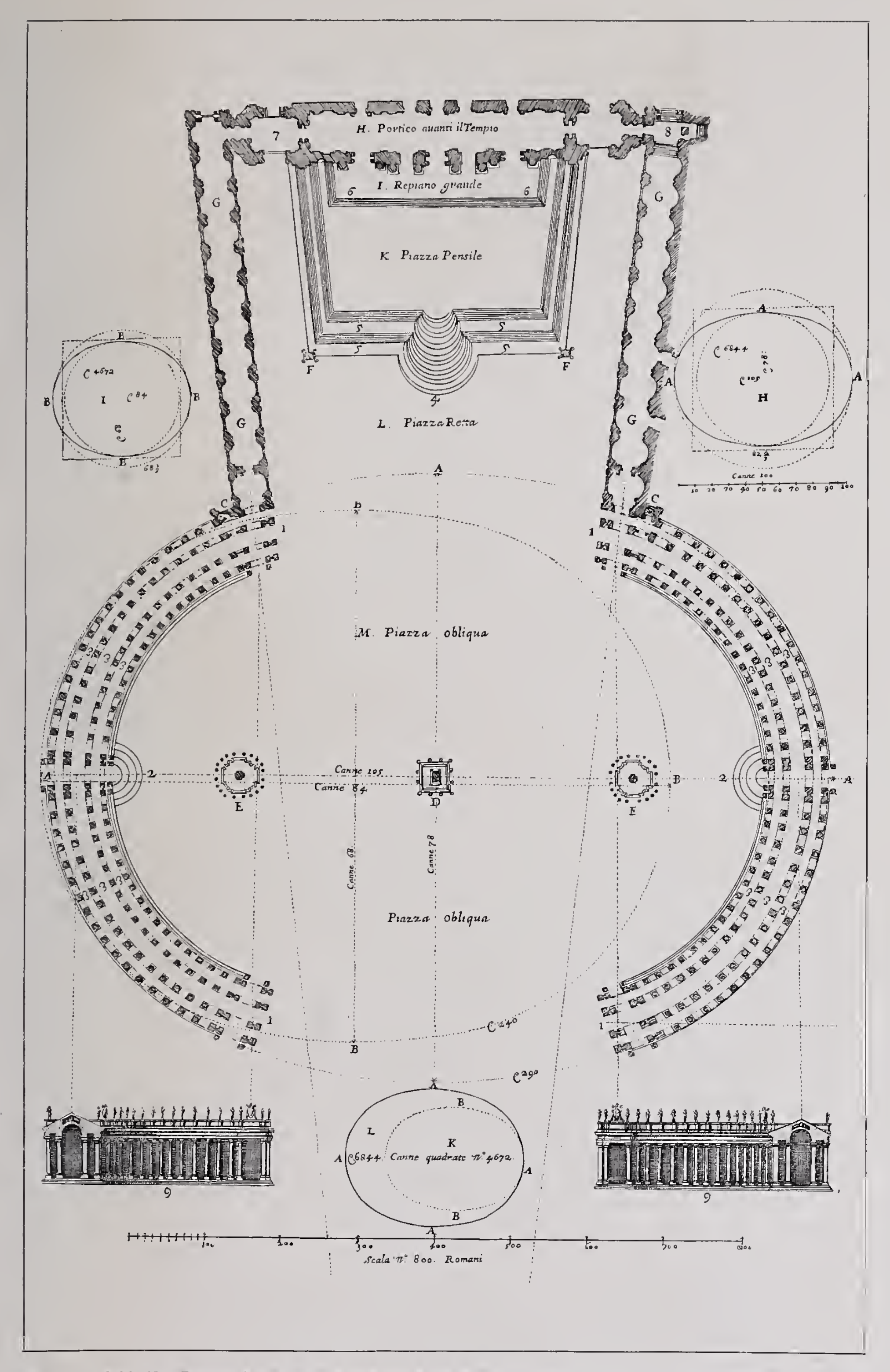


Abb. 42. Die Peterskirche von innen. (Zu Seite 84.)

um Ausdrucksmöglichkeiten bereichert, bis dort dem Ohr, hier dem Auge nichts mehr zu ergänzen übrig bleibt, bis das seelische Moment des Kunstwerks restlos vom Gefühl rezipiert wird.

Der in jenen Werken Lorenzos erreichte außerordentliche Fortschritt wird sofort klar, wenn man die Arbeiten betrachtet, die der Vater in dieser Zeit ausgeführt hat. Die Karyatiden am Grabdenkmal Clemens' VIII. in S. Maria Maggiore atmen in ihrer straffen Gebundenheit noch ganz den Geist der Zeit, in der Pietro in blinder Vergötterung eines Michelangelo aufgewachsen. Seine Statue Johannes des Täufers in der Kapelle der Barberini in S. Andrea della Valle geht ebenso wie der Aeneas in Lorenzos Gruppe auf Michelangelos Christus in S. Maria sopra Minerva zurück, zeigt allerdings in der aufgelockerten Haltung und der weichen Behandlung der Oberfläche schon den Einfluß des Sohnes, mit dem er bis an sein Ende in gemeinschaftlicher Werkstatt zusammengearbeitet hat. Pietros letztes Werk ist die Fontäne auf dem Spanischen Platz in Rom, die sogenannte Barcaccia, eine Brunnenanlage, deren niedrige und flache Form durch die Zuführung des Wassers bedingt wird. Es stand dem Künstler nur ein Seitenstrang der Acqua Vergine zu Gebote, dessen schwacher Druck hohe Aufbauten nicht zugelassen haben würde. Am 29. August 1629 ist Pietro Bernini in Rom gestorben, in einem Augenblick, als das Schicksal seines Sohnes eine glänzende Wendung nahm und sein Genie vor die höchsten Aufgaben stellte.

Lorenzos erster Gönner Papst Paul V. war am 28. Januar 1621 gestorben. Sein kränklicher Nachfolger Gregor XV. aus dem bolognesischen Hause der Ludovisi war ihm schon am 8. Juli 1623 gefolgt. Lorenzo hat diesen zweiten Papst, dessen Regierung er in Rom erlebte, porträtiert, die drei Büsten aber, die er gefertigt haben soll, sind verschollen. Er fuhr auch während dieses Pontifikates fort, für den Kardinal Scipione Borghese zu arbeiten. Am 6. August 1623 bestieg der Kardinal Maffeo Barberini den päpstlichen Stuhl unter dem Namen Urban VIII., und mit ihm kam eine Persönlichkeit zur Regierung, die den Meister nach seinem ganzen Wert zu schätzen wußte, die ihm in gewissem Sinne kongenial war. Er soll schon bei Gelegenheit der ersten Audienz Berninis zu ihm gesagt haben: „Dein Glück, Maffeo Barberini als Papst zu sehen, ist groß, aber nicht minder groß ist das unsere, daß ein Mann, wie der Ritter Bernini unter unserem Pontifikate lebt.“ Urban VIII. zog den Künstler in den Kreis seiner vertrautesten Hausgenossen, Bernini durfte, wie sein Sohn Domenico mit Stolz berichtet, um den Papst bleiben, bis er zu Bett ging, er hatte noch das Recht, die Vorhänge zuzuziehen und dann durfte er erst gehen. Der Papst hat sich aber nicht damit begnügt, an der Gesellschaft des Meisters Genuß zu finden, er verstand auch, ihn im Interesse seiner Familie und des von ihm regierten Staates zu beschäftigen. Zwei Monate nach seiner Thronbesteigung ernannte er ihn zum Direktor der Gießerei des Kastell Sant' Angelo, denn die ersten Aufgaben, denen sich der Papst widmete, waren die Befestigungen der Leostadt und die Vervollständigung der Ausrüstung der päpstlichen Armeen mit Waffen und Geschützen. Bernini zeichnete Festungspläne und ließ Geschütze gießen. Er fertigte Büsten des Papstes und seiner Verwandten, er beteiligte sich am Bau des Familienpalastes der Barberini und genoß die päpstliche Gunst in so hohem Grade, daß die Künstler Roms anfingen, den genialen Mann zu beneiden und zu befehden. Der Haß der weniger Begünstigten fand einen Niederschlag in Passeris Künstler-Biographien, in denen der Verfasser, ohne Berninis Namen zu nennen, ihn einem Drachen vergleicht, der die hesperischen Gärten bewache, damit kein anderer als er die goldenen Äpfel päpstlicher Gnaden erlange. Man versteht den Haß, wenn man erwägt, daß Bernini nicht nur ein Genie war, welches die schwersten Aufgaben geradezu spielend löste, sondern daß er auch eine sehr böse Zunge hatte und mit scharfen Äußerungen über andere gerade nicht sehr zurückhaltend gewesen zu sein scheint. Es dauerte nicht lange, und die Gunst des Papstes verschaffte dem Meister das höchste Amt,



⊠ Abb. 43. Grundriß des Petersplatzes. Nach Fontana, Templo Vaticano. (Zu Seite 86.) ⊠

welches damals in Rom zu vergeben war: die Würde eines Baumeisters der Peterskirche.

Seit fünf Vierteljahrhunderten baute man schon an dem gewaltigen Gotteshaus, Sixtus V. hatte die Kuppel geschlossen, Paul V. das Langhaus beginnen lassen, das eben beendet worden war, als Carlo Maderna starb. Sein Nachfolger wurde mit Dekret vom 5. Februar 1629 Lorenzo Bernini. Damit fiel ihm eine Riesenaufgabe zu, denn noch fehlte außerordentlich viel, um die Kirche als vollendet erscheinen zu lassen. Die innere Ausstattung war kaum begonnen, die Glockentürme noch nicht über die Fassade hinausgewachsen, es war noch Unendliches zu tun, ehe man den gigantischen Bau als fertig bezeichnen konnte. Die hohe Würde des ersten Architekten von S. Peter ist Bernini bis an seinen Tod geblieben, die Tätigkeit für diese Kirche hat sein ganzes Leben hindurch gewährt und sich fast auf alle Teile derselben erstreckt. So wie wir heute S. Peter sehen, kann man sagen, ist er Berninis Werk; von dem ersten Schritt zwischen die Kolonnaden bis zum letzten vor die Kathedra im Chor begleitet uns sein Genius, er gibt den ersten Eindruck und bestimmt den letzten; wohin immer das Auge trifft, hat Berninis Geist gewirkt, hat Berninis Hand gewaltet. Das von ihm errichtete Tabernakel, der von ihm als Chorabschluß hingezauberte Altar bezeichnen die Male des Schlachtfeldes, auf dem nun schon seit Generationen um ästhetische Meinungen gekämpft wird. Bernini hat die Zeichen gesetzt, um deren Wert gerungen wird, und wie sie sich machtvoll in ihrer Wirkung behaupten, so wird auch der Meister selbst schließlich Sieger bleiben.

Der Geschmack mag wechseln, wo aber die innere Größe so laut für sich selbst zeugt, wie es in diesen Kunstwerken geschieht, muß sie letzten Endes das Feld behalten, sie ist dauernder als der Tag, denn ihr gehört eine Spanne der Ewigkeit.

Urban VIII. hat die Bedeutung Berninis vielleicht zuerst in ihrem ganzen Umfang erkannt, denn er war es, der den Bildhauer zum Baumeister machte. Daß er das so ohne weiteres konnte, und daß Bernini die Erwartungen seines Gönners nicht nur erfüllte, sondern noch übertraf, spricht für die geradezu universale Begabung des Künstlers. Der Papst wünschte sogar, ihn auch als Maler bewundern zu können und übertrug ihm eines der großen Altarbilder der Peterskirche, das Martyrium des heiligen Mauritius. Urban war in jeder Weise überzeugt, in der Person Berninis einen Michelangelo zu besitzen, und der Erfolg hat seiner Anschauung recht gegeben. Bevor er den Künstler an die Peterskirche beförderte, hatte er ihm gewissermaßen als Probe einen kleinen Bau übertragen, die Renovierung des Kirchleins der heiligen Bibiana, die von 1625 bis 1627 ausgeführt wurde. Bernini gab der Kirche eine neue Fassade; sie ist durch jonische Pilaster geteilt und öffnet sich im ersten Stock in einer zierlichen Loggia. Dem bescheidenen Charakter des kleinen Gotteshauses entsprachen die schlichten Formen, die er in sichtlicher Anlehnung an den Stil Domenico Fontanas gewählt hat. Bernini hat für diese Kirche auch die Statue der Titularheiligen geschaffen, eine Marmorfigur von mehr als Lebensgröße. Die Heilige steht an eine Säule gelehnt, auf die sie den linken Arm stützt, in der rechten Hand hält sie den Palmzweig, das Haupt ist in einer leisen Wendung nach oben gerichtet und schaut verklärten Auges gen Himmel, von dem sie eine Vision empfängt. Unmittelbar nach der Gruppe von Apollo und Daphne entstanden, zeigt sie den Künstler zum erstenmal als Bildner einer Idealfigur religiösen Charakters. Im stärksten Kontrast zu der sinnlichen Schönheit der nackten Daphne und ihres leidenschaftlich bewegten Körpers steht die seelische Verklärung im Antlitz der christlichen Heiligen und die edle Ruhe ihrer Haltung. In dieser Gestalt zeigt der Künstler, der bis dahin seine Meisterschaft in der Bildung nackter Körper bewiesen hatte, sein Können in der Darstellung des Bekleideten. Die Linienführung der Gewandung, die unter der Brust gegürtet nach unten in engen Falten zusammenfließt, die Formen des Körpers maßvoll modellierend, ist von höchster Schönheit; die Art,



Abb. 44. Der Petersplatz in Rom mit dem dritten Flügel der Kolonnaden. Nach Rossis Nuovo teatro. (Zu Seite 87.)

wie die Vertikale durch den von dem rechten Arm auf dem linken Knie zusammengehaltenen Mantel unterbrochen wird, ebenso glücklich wie wirksam. Dieser Gestus, der von Bernini in die Skulptur eingeführt wurde, die „Berninifalte", ist hier zum erstenmal erprobt, der Künstler zeigt sich auch in der Art, wie er die Kleidung meistert, schon im Besitz eines eigenen Gewandstiles.

Der erste Auftrag, welcher Bernini für die Peterskirche zuteil wurde, war die Ausführung eines Tabernakels über dem Hochaltar. Dieser befindet sich im Schnittpunkt der Achsen des Lang- und des Querschiffes, gerade unter der Kuppel, über dem Grabe des Apostelfürsten. Er bezeichnet nicht nur liturgisch, sondern auch räumlich den wichtigsten Punkt, sozusagen den geistigen Mittelpunkt des ganzen Gotteshauses. Keine Aufgabe konnte ehrenvoller, keine schwieriger sein. An dieser Stelle, unmittelbar hinter der Konfession, stand über dem Altar eine Dekoration, welche Paul V. durch den Bildhauer Ambrogio Bonaresi und den Maler Giovanni Guerra hatte ausführen lassen; vier Engel hielten an langen Stangen einen Prozessionshimmel; nach den erhaltenen Abbildungen zu urteilen, ein anmutiges Werk, das aber an diesem Platz und in dieser Umgebung kleinlich gewirkt haben muß. Die Bedeutung, die gerade dieser Altar für die Kirche hat, forderte ein Werk von ganz anderen Dimensionen, um diese Wichtigkeit auch in gebührender Weise zu betonen; die Schwierigkeiten, diesen Gedanken zu verwirklichen, erwuchsen dann aus der Umgebung. Was mußte hier geschaffen werden, das imstande war, sich in unmittelbarer Nachbarschaft der kolossalen Pfeilermassen, welche die Kuppel tragen, unter der unabsehbaren Höhe dieser selbst zu behaupten? Jeder weiß, in welcher Weise Bernini seine Aufgabe löste; das Tabernakel, das er hingestellt hat, gehört ja noch immer zu den meistumstrittenen Objekten der Barockkunst. Gurlitt, der zuerst seine Stimme zur Rettung des soviel geschmähten Werkes erhob, hat ganz mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß auch die lautesten Tadler (und es gibt sogar heute noch Kunstführer, die davon sprechen, daß Bernini die Kirche durch sein „Korkziehertabernakel geschändet" habe) in Verlegenheit sein würden, zu sagen, was sie anderes an Stelle von Berninis Werk etwa setzen würden?! Von allen Stilen der auf Bernini folgenden Zeiten wäre doch höchstens das Rokoko imstande gewesen, etwas zu erfinden, was sich in Phantastik und Willkür in diese Umgebung einpassen würde; der Klassizismus aber, der am schärfsten verurteilte, was hätte er wohl Besseres zu schaffen vermocht? Höchstens Säulenstellungen, mehr oder minder dürftig, aber geradezu unmöglich neben der Wucht der Pfeiler. Diese waren zur Zeit, als Bernini an sein Werk ging, noch nicht mit Marmor bekleidet und durchaus ungegliedert, die Schwere ihrer Steinmasse muß geradezu erdrückend gewesen sein. Diese Erwägung hat den Künstler ganz von selbst darauf geführt, für den Umriß seines Werkes die bewegte Linie zu suchen; neben den Vertikalmassen der Pilaster hätte jede gerade Linie zusammenschrumpfen, jeder Aufbau von Skulpturen allein mager erscheinen müssen. Das Material zur Realisierung seiner Idee bot sich ihm ganz ungezwungen unter dem Bestand, der aus der alten Peterskirche noch vorhanden war. In dieser hatten zwölf gewundene Marmorsäulen, welche der Tradition zufolge aus dem Tempel in Jerusalem stammen sollten, vermutlich aber aus Kleinasien in alter Zeit nach Rom gekommen sind, vor der Konfession gestanden, sie wurden das Muster, nach welchem er seine gewundenen Säulen bildete. Er teilte sie nur dreimal, während die antiken viermal in der Dekoration wechseln und ließ sie, da das Auge ihnen nie zumuten wird, eine wirkliche Last tragen zu können, nur ein Gerüst heben, das in seinem lockeren Gefüge von leichten Bügeln und Lambrequins den Eindruck des Leichten und heiter Spielenden hervorruft. Der Plan, den er entwarf, wurde vom Papste gebilligt und 1625 mit der Ausführung begonnen, allerdings nicht ohne Opposition. Einmal stellte das Kapitel dem Papste vor, daß bei den Fundamentierungsarbeiten der Säulen, die an der Stelle ausgeführt werden mußten, wo die Legende das Grab des Apostels Petrus suchte,



Abb. 45. Der Petersplatz in Rom. (Zu Seite 87.)

leicht dieses Grab zerstört werden könnte oder, was noch schlimmer wäre, daß es sich vielleicht herausstellen würde, dieses Grab sei gar nicht vorhanden, Eventualitäten, von denen die eine mehr zu fürchten sei als die andere. Urban ließ sich durch diese Einwände nicht beirren, sondern begann mit der Anschaffung des nötigen Materials, wodurch er allerdings von ganz anderer Seite heftigen Widerspruch weckte. Er ließ die sieben Rippen der Kuppel, die mit Bronze bekleidet waren, dieses wertvollen Metalls berauben und ersetzte es durch Blei, dann aber schritt er dazu, aus dem Dachstuhl der Vorhalle des Pantheons die bronzenen Balken entnehmen und einschmelzen zu lassen. Man hat ihn deswegen der ungeheuerlichsten Barbarei geziehen, der Spott Pasquinos „quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini" hat ja die Jahrhunderte überdauert und wird noch immer wieder aufgewärmt. Dieses anscheinende Verbrechen gegen die Unantastbarkeit antiker Überreste verliert bei näherem Betrachten aber sehr an seiner Schwere. Ganz abgesehen davon, daß jener Zeit eine Pietät in unserem Sinne völlig fremd war, sie war dazu viel zu stark und ihrer selbst zu sicher, hat es sich bei diesem Raube durchaus nicht um Kunstwerke des Altertums gehandelt, sondern um Gebälkstücke, die dem Auge nicht einmal sichtbar waren, von einer Schädigung des Monuments darf also, mit Recht wenigstens, nicht gesprochen werden. Bernini machte seine Abschlüsse mit den Gießern, ließ die vier Engel, welche auf den Säulen stehen, unter seiner Aufsicht von Andrea Bolgi modellieren und so rückte das große Werk Schritt für Schritt seiner Vollendung näher, bis es am 29. Juni 1633, dem Tage Peter und Paul, enthüllt werden konnte. Die Kosten berechneten sich auf 200000 Skudi, auf 34000 Skudi belief sich das Honorar, das Bernini dafür empfing. Der Altar, der bis zur Spitze des Kreuzes achtundzwanzig Meter mißt,



Abb. 46. Blick aus den Kolonnaden des Petersplatzes in Rom.
Aufnahme von Alinari, Florenz. (Zu Seite 87.)

und damit die Höhe des Berliner Schlosses erreicht, fand die ungeteilte Bewunderung der Zeitgenossen, er begründete Berninis Ruhm als Architekt. Die freie und kühne Weise, in der er seine Aufgabe unter sorgfältigster Beobachtung der ihm

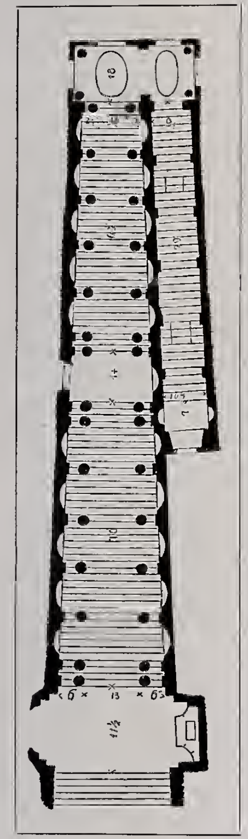


Abb. 47.
Grundriß der Scala Regia im Vatikan. Nach Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien.



Abb. 48. Scala Regia im Vatikan, Rom.
Aufnahme von D. Anderson, Rom. (Zu Seite 88.)

durch die Umgebung diktierten Rücksichten gelöst hat, zwingt auch heute noch jene zur Anerkennung, denen die Unform der gewundenen Säule unsympathisch bleibt. Wie dieser Altar fortan vorbildlich war und als „altare alla romana“ die Reise um die Welt machte, so lehrte er die Architektur überhaupt eine neue Sprache. Wir werden noch sehen, daß Berninis eigene Bauten sich innerhalb einfacher Regeln und großer, strenger Formen halten, das Beispiel aber, das er in diesem ganz frei erfundenen Phantasiebau hingestellt hatte, die Bewunderung, die diesem allgemein und ohne Einschränkung zuteil wurde, feuerte zur Nachahmung an. Bernini hatte durch diesen Altarbau die letzten Hindernisse hinweggeräumt, welche die Architekten seiner Zeit noch abhielten, sich in Widerspruch mit der Überlieferung einer eigenen Sprache zu bedienen; nun, wo das erste Wort derselben kühn hinausgerufen worden war, da fand es ein lebhaftes Echo, nun waren die Zungen gelöst. Das Tabernakel ist das erste Denkmal des freien Vollbarock, bald wird es überschrien, denn des Meisters eigener Schüler und Rivale, Francesco Borromini, suchte ihn zu übertreffen. Borrominis Bauten, die 1640 begonnene Kirche S. Carlo alle quattro Fontane voran, dann der Turm von S. Andrea delle Fratte, S. Ivo alla

Sapienza, die Fassade des Oratoriums stellen, wie Escher sie bezeichnend charakterisiert, „die in allen Gelenken bewegte, des stabilen Charakters entkleidete, in Wellenlinien verlaufende und rotierende Architektur mit vibrierendem Umriß dar", erreichen also die Höhe der Willkür. Nur in dieser, nicht in der Größe der Konzeption hat er Bernini allerdings hinter sich zurückgelassen.

Die nächste Arbeit, die Bernini für S. Pietro unternahm, war die Dekoration der Wandflächen der Pfeiler, welche die Kuppel tragen. Sie wurden zu Kapellen ausgestaltet, bestimmt, die vier heiligsten Reliquien zu bewahren, welche die Peterskirche besitzt: das Kreuz Christi, den Schleier der Veronica mit dem Antlitz des leidenden Heilands, die Lanze, mit der dem am Kreuze Hängenden die Seite geöffnet wurde, und das Haupt des heiligen Andreas. Nach Berninis Angaben wurden in den Fundamenten der Pfeiler kleine Kapellen, in den breiten Wandflächen Doppelnischen übereinander ausgespart. Die Arbeiten waren im besten Gange, als ein ganz unvorhergesehenes Ereignis eintrat, das die Römer mit Schrecken, alle Neider des genialen Künstlers aber mit Schadenfreude erfüllte. Im Dezember 1636 zeigten sich Risse in der Kuppel und große Stücke Mauerwerk begannen nach rückwärts, in der Richtung auf die Kirche S. Marta hin, abzustürzen. Allgemein hieß es, Bernini habe durch die Anlage der Kapellen und der Nischen die Pfeiler so geschwächt, daß sie nicht mehr imstande seien, die Last der Kuppel zu tragen, dieselbe werde unfehlbar einstürzen, und nicht nur die Kirche, sondern auch den Vatikan dem Untergange weihen. Es waren böse Stunden für Bernini, denn der Vorwurf schien nicht unberechtigt, und wenn sich der Sturm auch wieder verzog, Urban VIII. sich durch nichts in seinem Vertrauen zu dem Künstler erschüttern ließ, so sind diese Vorwürfe doch nie wieder ganz eingeschlummert, immer hat man sie von Zeit zu Zeit wieder gegen ihn erhoben, ja, sie haben selbst seine letzten Augenblicke noch verbittern müssen.

Die Anlage, wie Bernini sie durchgeführt hat, ist überaus wirkungsvoll. Je eine Nische zu ebener Erde wird von einer höheren mit vorgelagertem Balkon überragt, die unteren sind durch Statuen ausgefüllt, die oberen durch Altäre, bei deren Einrahmung der Meister die antiken, gewundenen Säulen aus der alten Peterskirche wieder verwendet hat; er hat dadurch im Schmuck der Wände das Motiv seines Tabernakels nicht nur auf das glücklichste wieder aufgenommen, sondern auch der Pietät Rechnung getragen. Das Gebälk, wie die Balkons und die Bekleidung der Wände, sind von schönem Buntmarmor mit solchem von lichterer Tönung abgesetzt. Von den vier überlebensgroßen Statuen der unteren Nischenreihe hat Bernini nur eine ausgeführt, den heiligen Longinus, die übrigen drei wurden anderen Bildhauern überwiesen: der heilige Andreas dem François Duquesnoy; die heilige Helena Andrea Bolgi; die heilige Veronika Francesco Mocchi. Alle drei waren Schüler Berninis und verraten sich als solche in ihrer Auffassung; die Helena Bolgis erinnert in ihrer maßvollen Haltung, der Anordnung und Behandlung des Gewandes durchaus an die heilige Bibiana Berninis, die nur ein Jahrzehnt früher entstanden war. In der heiligen Veronika hat Mocchi seinen Lehrer zu übertreffen versucht, laut schreiend stürzt die Heilige nach vorn, das Tuch wie eine Trophäe schwingend; am nächsten kommt Duquesnoy dem Meister, sein Andreas übernimmt die Motive der Haltung und des Ausdrucks von Berninis Longinus. Mit dieser Figur geht der Künstler weit über seine Bibiana hinaus. Wie der Ausdruck sanfter Schwärmerei in den schönen Zügen der Heiligen hier dem einer leidenschaftlichen Inbrunst gewichen ist, so verändert sich auch die Behandlung der Gewänder. Dort alles gleichmäßiger Fluß, rhythmisches Auf und Nieder im Anschluß an die Haltung der Gliedmaßen, hier ein völliger Kontrast zu ihnen. Gelassen und ergeben steht die Märtyrerin da, sie wartet demütig, aufbrausend fährt der Krieger in die Höhe, dem Himmel entgegen, dem er sich darbietet, dort ein leidender, hier ein tätiger Glauben. Diesen



Abb. 49. Die Cattedra Petri im Chor der Peterskirche in Rom.
Nach einer Photographie von Alinari & Cook in Rom. (Zu Seite 88.)

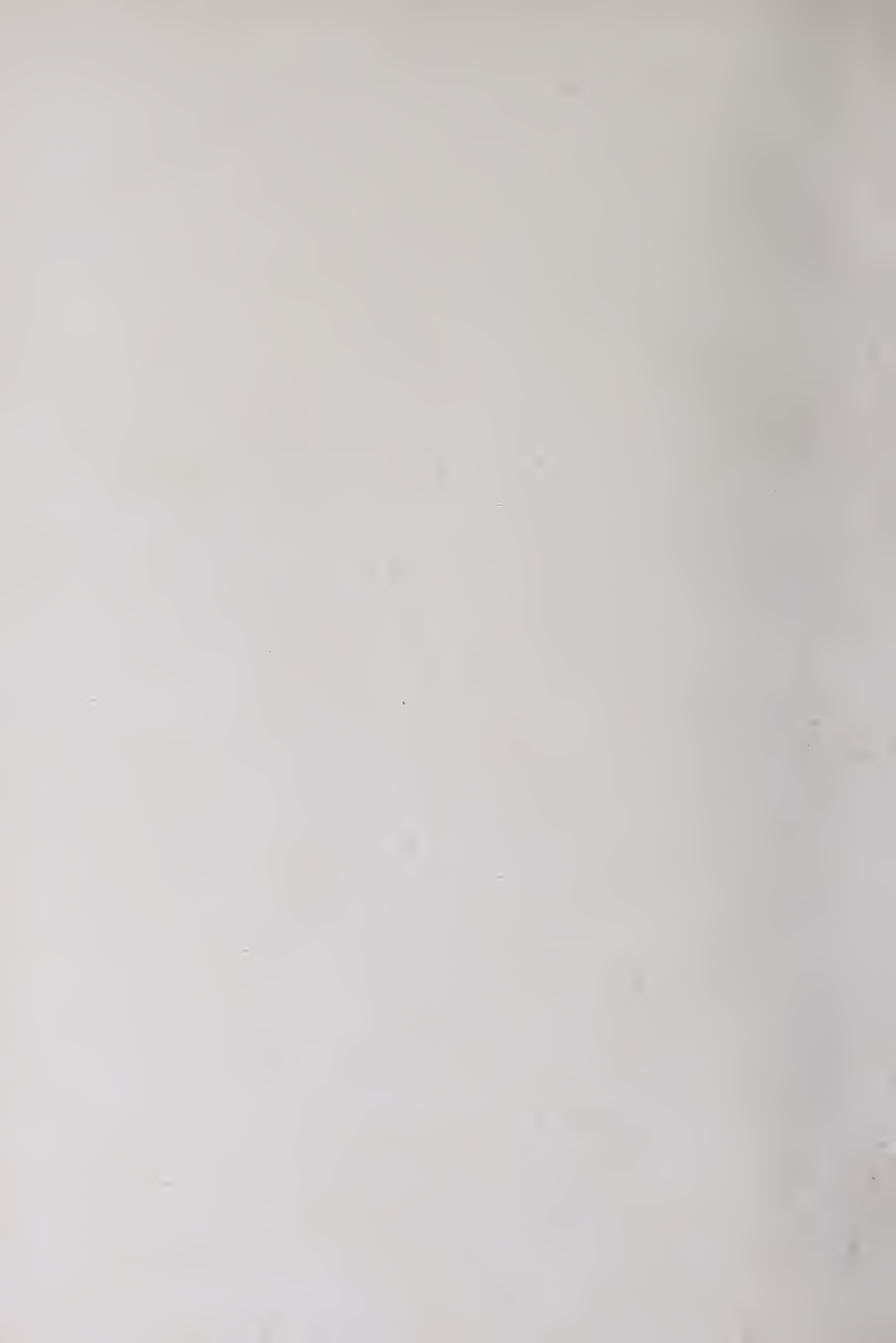
Zustand der Seele verkörpert das Gewand, das den ruhig Stehenden in heftiger Bewegung umwogt, in dickem Schwall braust es unter dem linken Arm hervor und umfließt den Körper in breit genommenem Gefältel. Wie Weibel sehr richtig beobachtet hat, sucht Bernini den psychologischen Zustand des aufgeregten Temperaments in die Gewandung zu projizieren und dadurch anschaulich zu machen. Für diese Weiterbildung in des Künstlers Stil ist der Longinus das erste markante Beispiel, er entfernt sich darin vom Naturalismus seiner ersten Werke, um für das Eigene und Persönlichste, was er zu sagen hat, auch einen ganz individuellen Ausdruck zu finden

Noch während die Arbeiten an diesen Statuen im Gange waren, hatte der Papst auf einen Beschluß der Baukommission hin Bernini damit beauftragt, die Fassade der Peterskirche durch Errichtung zweier Glockentürme zu beendigen. Der Meister hatte in seinem Auftrage schon eine ähnliche Arbeit, wenn auch in bedeutend kleinerem Maßstabe ausgeführt, die Glockentürmchen des Pantheon. Wie zur Entschädigung für die Fortnahme der Erzbalken, „decora inutilia“, wie sie der Papst nicht mit Unrecht in seiner Inschrift nennt, hatte er beschlossen, den Glockenturm der Kirche zu erneuen und ließ durch Bernini den Pronaos mit zwei Türmchen bekrönen. Die zwei offen gehaltenen Pavillons, welche die Vertikalen der Säulen sehr glücklich über das Dach hinaus fortsetzen und das flache Oval der Kuppelschale wirksam unterbrachen, sind leider durch den Kultusminister Guido Baccelli 1882 wieder entfernt worden. Man hat damals diese Fortnahme als eine Tat gefeiert und doch wird niemand, der den früheren Zustand des Pantheons mit dem heutigen vergleicht, leugnen können, daß das Gebäude dadurch verloren hat, diese Türmchen waren ein Abschluß, den der Charakter des Baues geradezu verlangte.

Unter der Regierung Pauls V. hatte Carlo Maderna das Langschiff der Peterskirche vollendet, die Fassade errichtet und war eben daran, die beiden von ihm seitlich projektierten Glockentürme aufzuführen, als er starb und der Weiterbau sistiert wurde. Madernas Fassade, wie wir sie noch heute sehen, leidet daran, daß der Architekt sich in einer zu gewissenhaften Weise an die ihm von den Seitenwänden gegebenen Linien der Horizontalen in der Einteilung der Stockwerke hielt; dadurch ist seine Front zu der im Verhältnis zu hohen Attika gekommen, ein Mißverhältnis für das Auge, welches weniger ins Gewicht fiele, wenn Madernas Projekt, so wie er es geplant hatte, ausgeführt worden wäre. Er hatte die Front rechts und links durch Flügelbauten eingefaßt, die sich über die Attika hinaus in Türmen fortsetzten, offene quadratische Hallen, bekrönt von kleineren, runden Kuppelbauten. Diese Türme gaben seiner ganzen Anlage Haltung und Gleichgewicht. Maderna hatte sie nur bis zur Höhe der Attika gebracht, als sein Tod die Arbeit unterbrach, welche nun ein Jahrzehnt ruhte. Erst 1638 verlangte die Kommission gebieterisch einen Abschluß der Fassade und Bernini erhielt den Auftrag, sie zu vollenden. Er entwarf ein neues Projekt, indem er die eigentliche Fassade Madernas unangetastet ließ und nur den Türmen eine andere Gestalt gab. Er fügte ein drittes Stockwerk hinzu und lockerte ihr Gefüge, das schon in Madernas Entwurf hallenartig gedacht war, zu völliger Durchsichtigkeit. Außerordentlich leicht und luftig stiegen die Säulenstellungen seiner Türme über der Attika in zwei Geschossen in die Höhe und verjüngten sich in einem dritten, das mit Statuen geschmückt und durch phantastisch geschwungene Kuppeln abgeschlossen war. Madernas Fassade ist rund fünfundvierzig Meter hoch, Berninis Türme sollten von der Erde bis zur Spitze hundert Meter messen, es würde also, wie Gurlitt ausführt, die Kuppel, die hunderteinunddreißig Meter hoch ist, von vorn gesehen, neben den mächtigen Turmbauten Berninis fast völlig verschwunden sein, sie dagegen, von weitem betrachtet, an Höhe und Wucht unbedingt beherrscht haben. Der Bau des rechten Turmes begann und war 1642 bis zum dritten Stockwerk gediehen, als sich Risse in der Fassade zeigten. Sofort waren die zahlreichen Neider und Feinde des Meisters bei der Hand, den nahen Einsturz der Türme und damit den Ruin der Kirche zu prophezeien. Sie erreichten auch, daß die Kommission vorläufig den Weiterbau verbot und die Glocken in das erste Stockwerk hängen ließ. Seit dem März 1643 blieb der Bau liegen. Dieses Mißgeschick traf Bernini mit solcher Schwere, daß er heftig erkrankte und dem Tode nahe war, und als sei der bis dahin so verwöhnte Günstling des Glückes noch nicht gedemütigt genug, so wollte es das Unglück, daß, während der Weiterbau der Türme noch zur Debatte stand, Berninis Gönner, Papst Urban VIII., am 28. Juli 1644 starb. Sein Nachfolger wurde am 15. September desselben



Abb. 50. Der Prophet Habakuk. Rom, S. Maria del Popolo.
Aufnahme von Alinari, Florenz. (Zu Seite 89.)



Jahres der finstere, mürrische Kardinal Giovanni Battista Pamphili, der unter dem Namen Innocenz X. den Stuhl Petri bestieg und seine Regierung mit einer Verfolgung der Barberini und ihrer Angehörigen, Freunde und Günstlinge begann. Zu diesen letzteren hatte Bernini offenkundig gehört, so daß seine Gegner nur zu leichtes Spiel hatten. Am unversöhnlichsten zeigte sich Berninis eigener Schüler, Francesco Borromini, dem es gelang, alle bedeutenden Aufträge des neuen Papstes an sich zu reißen. Noch blieb alles wegen der Türme in der Schwebe, das Jahr 1645 verstrich mit Kommissionssitzungen, es wurden Gutachten verschiedener Künstler eingeholt, Girolamo und Carlo Rainaldi, Martino Lunghi, Borromini u. a. hatten sich über die Frage zu äußern, aber trotzdem sich bei einer Untersuchung der Fundamente, welche vier der ersten Maurermeister Roms vornahmen, herausstellte, daß absolut nichts zu befürchten sei, wußten die Gegner Berninis es durchzusetzen, daß die Baubehörde die Niederlegung des fertigen Turmes anordnete. Im Jahre 1646 wurde er abgetragen. Es war ein furchtbarer Schlag für Bernini, um so schwerer, als er sich sagen durfte, daß diese Maßregel weniger gegen seine Künstlerschaft gerichtet war, als daß sie im Sinne des Papstes das Andenken Urbans VIII. verunglimpfen sollte. Berninis Gegner gingen soweit, ihn für den Schaden verantwortlich machen zu wollen; die Baubehörde ließ den Besitz des Künstlers in Luoghi di monte, worin er 60000 Skudi angelegt hatte, mit Beschlag belegen, es gelang ihm aber, durch ein Geschenk an Donna Olympia Maidalchini, wenigstens diesen Sturm zu beschwören. Welche Gründe immer für Innocenz X. maßgebend gewesen sein mögen, den Befehl zur Demolierung des Turmes bis zur Attika zu geben, sicher ist, daß er diesen Entschluß später bitter bereut hat, und im Interesse der ästhetischen Wirkung der Fassade kann man diese Übereilung, welche der Haß diktierte, auch gar nicht genug beklagen. Nun gewährt der Anblick der Kirche stets den eines Torsos, die Unterbauten der Türme, welche stehen geblieben sind, verbreitern die Fassade ganz über Gebühr, während die lastende Attika, der der Abschluß nach oben fehlt, das Verhältnis der Höhe zur Breite auf das ungünstigste beeinflußt. Erst die später von Bernini errichteten Kolonnaden haben diesen Fehler soweit korrigiert, als es die Umstände irgend zuließen.

Mit welcher Härte auch die Affäre der Türme in das Leben des Menschen Bernini eingegriffen haben mag, den Ruhm des Künstlers hat sie nicht geschmälert. Der Gedanke, den er in dieser Anlage ausführen wollte, ging auch dann nicht verloren, als der Turm wieder verschwunden war; im Gegenteil, die von zwei Türmen flankierte Fassade ist von diesem Zeitpunkt an geradezu für den Kirchenbau der Folgezeit typisch geworden; dieses Modell, an dem Michelangelo durch die hohe Kuppel über der Vierung und Bernini durch die Hinzufügung der Türme gleichen Anteil haben, ist noch das achtzehnte Jahrhundert hindurch das allein Maßgebende gewesen. Bernini selbst hatte die Genugtuung, daß ganz kurz, nachdem der letzte Akt dieser Tragödie gespielt worden war, sein Projekt in Rom eine glänzende Auferstehung feierte, die Fassade von S. Agnese auf Piazza Navona, welche Carlo Rainaldi ausgeführt hat, nimmt einfach Berninis Idee auf und führt sie, begünstigt durch glücklichere Umstände, als sie bei S. Peter gewaltet hatten, auch in befriedigendster Weise durch.

Mit dieser vielseitigen Tätigkeit, die Bernini unter Urban VIII. an der Peterskirche entfaltete, ist der Umfang seiner künstlerischen Leistungen für sie noch nicht erschöpft. Wie er in dem Tabernakel, der Dekoration der Pfeiler und der Arbeit an der Fassade Gelegenheit fand, sein geniales Können so glänzend zu erproben, daß die Richtung, die er mit diesen Werken einschlug, der gesamten Kunst seiner und der folgenden Zeit neue Wege wies, so hat er auch verstanden, in den Grabdenkmalen, die er in der Peterskirche errichtete, neue Töne anzuschlagen und Motive zu erfinden, von deren überzeugendem Charakter sich selbst die Skulptur des Klassizismus nicht zu befreien vermochte. Das erste war jenes

der Gräfin Mathilde, deren Überreste Urban VIII. aus dem Benediktiner-Kloster in Mantua nach Rom bringen und in S. Peter beisetzen ließ, gewissermaßen als Dank für die Fürstin, deren mächtige Freundschaft der weltlichen Herrschaft der Päpste so großen Gewinn gebracht hatte. Nach Berninis Entwurf ist ihr Denkmal ausgeführt worden. Über einem Sarkophag, dessen Relief den Gang nach Kanossa darstellt, ein Vorgang, der für Deutsche auch dadurch nicht sympathischer wird, daß dieses Verhältnis zum römischen Stuhl heutzutage chronisch geworden ist, erhebt sich in einer Nische die Figur der Gräfin, symbolisch die Tiara im Arme haltend. Überaus schlicht und maßvoll im Aufbau wirkt das Monument durch den Ernst seiner Konzeption. Der Idealkopf der Dargestellten ist von klassischer Ruhe und Schönheit; er ist der einzige Teil, den Bernini selbst ausgeführt hat, das übrige haben sein Bruder Luigi und seine Schüler Speranza, Bolgi und Buonarelli nach seinen Angaben gearbeitet.

Mit seinem eigenen Denkmal hatte sich Urban VIII. schon seit dem Jahre 1628 beschäftigt; in diesem Jahre scheint Bernini den Auftrag zu demselben empfangen zu haben, gesehen aber hat der Papst dasselbe nicht mehr, denn es wurde erst 1647, drei Jahre nach seinem Tode, aufgestellt. Es befindet sich in einer Nische des Chors der Peterskirche, gegenüber dem Denkmal Pauls III. von Guglielmo della Porta. Auf dreistufigem Unterbau von Buntmarmor steht der reichprofilierte Sarkophag, rechts die allegorische Frauengestalt der Gerechtigkeit, links die der Barmherzigkeit, dahinter schreibt ein geflügeltes Gerippe auf schwarzer Marmortafel die Grabschrift des Papstes. Hoch darüber thront der Verstorbene in dem kostbaren Schmuck der Pontifikalgewänder. Glänzend sind die Effekte des weißen und des bunten Marmors, der Bronze und der Vergoldung zu einheitlicher Wirkung zusammengestimmt; alle Künste technischen Raffinements spielen, um in der meisterlichen Art, wie der leichte Spitzenstoff des Chorhemdes gegen den köstlichen Brokat des Mantels abgesetzt ist, alle Effekte aus dem Material herauszuholen. Die Herrschergebärde des Papstes ist voller Majestät, sie atmet die hohe Würde eines Statthalters der Gottheit, der über Himmel und Erde gebietet. Die Allegorien, durch deren Beigabe die hervorragendsten Charakterzüge des Verstorbenen dargestellt werden sollten, reden hier zum erstenmal in der Skulptur eine neue Sprache. Bernini hat sie aus dem Phrasenhaften ihres eigentlichen Seins heraus in den Kreis der Affekte hineingezogen, der in der Trauer um den Abgeschiedenen wie auf seine Grundnote gestimmt ist. Die Liebe und die Gerechtigkeit, welche eigentlich bloße Prädikate sind, leiden und weinen, als seien sie empfindende Wesen, sie suggerieren dem Beschauer förmlich ihren eigenen Schmerz, durch dessen Größe sie ihn zum Mitfühlen bewegen wollen. Die Art, wie Bernini diese Gestalten aufgefaßt hat, wie er durch ihre Beseelung, durch den Affekt ihrer Gebärden auf den Beschauer zu wirken sucht, um den Eindruck auf das höchste zu steigern und nachdrücklichst zu unterstreichen, war für die Zeit ganz neu. Wie sehr er ihrem Empfinden damit entgegenkam, zeigte der Erfolg; das Urban-Denkmal hat den Charakter der Grabskulptur völlig verändert, die architektonische Unbeweglichkeit, die ihm bis dahin innewohnte, weicht dem Flackerfeuer aufrauschender Theatralik, selbst der Tod verliert seine Ruhe, um in dem lebenden Bilde, das die Denkmäler jetzt darstellen, eine Rolle mit zu spielen. Wenn Bernini die Plastik des Totengerippes, welche am Urban-Monument an so bedeutender Stelle erscheint, in die Skulptur einführte, so folgte er darin nur dem Zug der Zeit nach dem Pathetischen, sie liebte es, sich die Tragik des Endes, dem niemand zu entrinnen vermag, so aufdringlich wie möglich vorzustellen und sie jedes mystischen Reizes zu entkleiden. Eben erst hatte der Kardinal Barberini die Totenkapelle in der Kapuzinerkirche Roms mit Skeletten, Totenköpfen und Beinen ausschmücken lassen; bei der Leichenfeier Mazarins, die 1661 in der Kirche S. Vincenzo ed Anastasio veranstaltet wurde, ließ der Arrangeur Elpidio Benedetti die ganze Kirche mit Totengerippen dekorieren. Totenköpfe, womöglich mit



Abb. 51. Daniel in der Löwengrube. Rom, S. Maria del Popolo.
Aufnahme von Alinari, Florenz. (Zu Seite 89.)



Abb. 52. Schule Berninis: Giov. Ant. Mari, Engel in S. Maria del Popolo, Rom. Aufnahme von Gargiolli, Rom. (Zu Seite 89.)

langem, blondem Haar, um die Vergänglichkeit irdischer Schönheit dem Betrachter auch gewiß einzubleuen, Skelette mit Flügeln, um das plötzliche Nahen des Todes auszudrücken, gehören in dieser Zeit zu den beliebtesten Versatzstücken der Grabskulptur. Mit dem Denkmal Urbans VIII. führte Bernini die Monumentalskulptur zu dem Typus des Denkmals, wie es sich sogleich herausbildete: die Figur des Herrschers auf hohem Sockel, an den vier Ecken Allegorien; noch heute leiden wir unter diesem Schema, das in der Zeit des Klassizismus zu ödester Nüchternheit entartete.

Neben diesen Arbeiten für die Peterskirche geht noch eine Tätigkeit des Meisters einher, welche ihn als Architekt, Bildhauer und Dekorateur ununterbrochen beschäftigt zeigt. Er errichtet den Hochaltar S. Agostino, legt die Kapelle Raimondi in S. Pietro in Montorio an, die Kapelle der Allaleona in S. Domenico di Magnanapoli, Werke, die sich durch neue und kühne Ideen in der Ausgestaltung der Architektur ebenso auszeichnen, wie

sie durch geniale Führung des Lichtes verblüffen. Seine Büsten verbreiten den Ruhm des Künstlers in der ganzen Welt. 1636 wünschte König Karl I. von England, von Bernini porträtiert zu werden und sandte ihm ein dreifaches Bildnis von sich, welches van Dyck en face und von links und rechts im Profil aufgenommen hatte. Die Büste Berninis traf 1637 in England ein und trug dem Künstler außer dem bedungenen Honorar schmeichelhafte Handschreiben des Königs und der Königin ein, von seiten der letzteren noch das wahrhaft königliche Geschenk eines Diamanten im Werte von 6000 Skudi. Er kam Bernini sehr zustatten, denn mit diesem Prachtjuwel, das er Donna Olympia Maidalchini verehrte, wandte der Meister einige Jahre später die fatalen Folgen der Turmaffäre von seinem Haupte ab. Das Gemälde van Dycks, das Bernini seinem Bruder Luigi vermacht hatte, befindet sich heute im Schlosse zu Windsor, die Büste Berninis aber existiert nicht mehr, sie ist beim Brande von Whitehall zugrunde gegangen.



Abb. 53. Schule Berninis: Oreste Raggi, Engel in S. Maria del Popolo, Rom. Aufnahme von Gargiolli, Rom. (Zu Seite 89.)



Abb. 54. Schule Berninis: Giov. Ant. Mari, Engel in S. Maria del Popolo, Rom. Aufnahme von Gargiolli, Rom. (Zu Seite 89.)

Kardinal Richelieu, der 1638 in Rom gewesen war, bestellte ebenfalls eine Büste bei dem Meister und war so befriedigt von ihr, daß er dem Künstler nicht nur ein Schmuckstück mit dreiunddreißig Diamanten verehrte, sondern auch noch seine Statue in ganzer Figur zu erhalten wünschte. 1642 schrieb Ludwig XIII. an Bernini, um den Meister zu bewegen, in seine Dienste zu treten, ein Angebot, welches, trotzdem der Künstler es abgeschlagen hatte, sofort erneut wurde, als der Tod Urbans VIII. ihn von Rom freizumachen schien.

Seine Hauptkraft setzte er in den Jahren, die Urban auf dem Stuhle Petri saß, für die Barberini ein, denn die Brüder des Papstes beschäftigten ihn mit derselben Vorliebe, wie dieser selbst. Urban schätzte sie nicht sehr hoch; von dem Kardinal Francesco pflegte er zu sagen: er ist ein Heiliger, aber er tut keine Wunder; von dem Kardinal Antonio: er ist ein Mönch, aber er hat keine Geduld; von dem jüngeren Kardinal Antonio: er ist ein Redner, aber er kann nicht sprechen; den Fürsten Taddeo nannte er: einen

Feldherrn, der nicht den Degen ziehen könne. Für sie alle hat Bernini gearbeitet, außer verschiedenen Statuen und Porträtbüsten auch an der Beendigung des Familienpalastes. Carlo Maderna hatte den Plan entworfen, den Bau aber bei seinem Tode unfertig hinterlassen; nacheinander oder miteinander sind Bernini und Borromini dann an der Fertigstellung desselben tätig gewesen. Das Gebäude stellt im römischen Palaststil einen neuen Typus dar, festliche, glänzende Weiträumigkeit, die schon in der anders gearteten Disposition des Grundrisses zur Geltung kommt. Hier findet sich das seitdem so oft wiederholte Motiv eines Corps de Logis mit zwei vorgezogenen Flügeln; vorzüglich ist dabei die Anpassung an das unebene Gelände. Gurlitt bezweifelt, daß man durch stilistische Untersuchungen werde feststellen können, welchen Anteil die drei Architekten an diesem Bau gehabt haben, er weist die Fassade mit ihrer wirkungsvollen Loggienreihe und den auf perspektivische Täuschung berechneten schrägen Gewänden der Fenster



Abb. 55. Schule Berninis: Ercole Ferrata, Engel in S. Maria del Popolo, Rom. Aufnahme von Gargiolli, Rom. (Zu Seite 89.)

Bernini zu, ebenso die beiden prächtigen Treppenhäuser, das kleinere, sehr reizvolle im Oval, das größere im Quadrat gebildet.

Wiederholt mußte Bernini Urban VIII. selbst porträtieren, außer in Büsten auch zweimal in ganzer Figur. Die eine dieser Statuen 1632 für den Hauptplatz von Velletri in Bronze gegossen, wurde in den Zeiten Napoleons I. eingeschmolzen, die andere 1640 in Marmor ausgeführte existiert noch heute im Konservatoren-Palast auf dem Kapitol in Rom. Trotzdem es ein Gesetz gab, welches verbot, lebenden Päpsten Statuen zu errichten, beschloß der Senat, Urban eine solche zu weihen, denn auf eine Anfrage bei dem Papste, wie dies Vorhaben mit dem Gesetz in Einklang zu bringen sei, entschied er in großherziger Weise: auf einen Monarchen, wie er einer sei, könne ein derartiges Verbot natürlich gar keine Anwendung finden. Bernini schuf sich in dieser Figur das Vorbild, nach dem er später in wenig veränderter Auffassung die Bronzestatue des Grabmals in S. Peter anlegte. Glücklicherweise entging sie beim Tode des Papstes der Zerstörung, der das Modell, das im Hofe des Collegio Romano aufgestellt war, verfiel. Monsignore Cesarini zog, als das Ableben Urbans bekannt wurde, an der Spitze einer Rotte Pöbel, den er aufgewiegelt hatte, herum und zertrümmerte die Bildnisse des Gehaßten. Er soll, als er Bernini bei diesem Zuge begegnete, dem Künstler zugerufen haben: er möge für die Apsis der Peterskirche einen Christus am Kreuz schaffen, dann hinge der Heiland, wie es sich gehöre, zwischen den beiden Schächern (Paul III. und Urban VIII., deren Monumente die Nischen zu beiden Seiten einnehmen). 1630 war der Bruder des Papstes und Generalissimus seiner Heere, Fürst Carlo Barberini, gestorben. Bernini besorgte nicht nur die Dekoration der Trauerfeier, die das römische Volk in S. Maria Aracoeli abhalten ließ, sondern auch die Plastik der seinem Andenken gewidmeten Votivtafel und den Kopf der ihm errichteten Marmorstatue. Sei es nun Sparsamkeit gewesen oder der Wunsch, mit dem Denkmal schnell zustande zu kommen, ehe vielleicht die Verdienste des so Geehrten vergessen sein möchten, benutzte man für dieselbe den Rumpf einer antiken Imperatorenfigur. Die Arbeit war Algardi aufgetragen worden und er kaum mit dem Überarbeiten der antiken Statue fertig, als sie aus seinem Atelier abgeholt und Bernini übergeben wurde, der den Kopf porträtgetreu aufsetzte.

Der Tod Urbans VIII. setzte den Arbeiten Berninis für die Familie des Verstorbenen ein vorläufiges Ziel, aber die verhängnisvolle Wendung, welche das Schicksal des Meisters in einer seltsamen Komplikation ungünstiger Umstände zu nehmen schien, war, wie bedrohlich es sich auch ansehen mochte, nicht imstande, seine Schaffenskraft auch nur vorübergehend zu lähmen. Er zog sich zurück und arbeitete, wie zum Trost für sich selbst, als Ausdruck seines unerschütterlichen Vertrauens zu seinem Stern, an einer allegorischen Gruppe: „Die Zeit enthüllt die Wahrheit.“ Unter all den frostigen allegorischen Spielereien, welche das Zeitalter Berninis so liebte, war kaum eine mehr bevorzugt, als gerade diese, die unendlich oft, bis auf Embleme und Signete hinunter, behandelt worden ist. Berninis Idee läßt sich nur nach den Zeichnungen beurteilen, die von seinem Entwurfe in den Sammlungen des Palazzo Chigi und der Galleria Nazionale erhalten sind; ausgeführt hat er nur eine der beiden Figuren, die sitzende Frauengestalt der Wahrheit. Es ist eine Figur von Rubensscher Fülle und Weichheit. Auf der Treppe des Palazzo Bernini, Ecke des Korso und der Via Condotti äußerst unglücklich aufgestellt, zu allem Unheil auch noch mit brauner Ölfarbe angestrichen, wirkt sie um so weniger, als sie den Plan des Ganzen kaum erraten läßt. Die Zeit, die schwebend als Hautrelief über ihr gedacht war, ist nie zur Ausführung gekommen, denn auch dem in offizielle Ungnade Gefallenen ließen die Kunstfreunde nicht genügend Muße, um für sich selbst schaffen zu können. Im Gegenteil, gerade diese Zeit, da der große Künstler im Schatten der päpstlichen Gnadensonne stand, benutzte der Kardinal Federigo Cornaro, um sich von ihm die Kapelle seiner be-



Abb. 56. Schule Berninis: Grabdenkmal. Rom, S. Maria del Popolo. (Zu Seite 89.)

rühmten, aus Venedig stammenden Familie ausstatten zu lassen. Sie bildet den einen Arm des allerdings nur markierten Querschiffes der Kirche S. Maria della Vittoria, die zum Andenken des Sieges, den die Waffen der Kaiserlichen über den Winterkönig am Weißen Berge davongetragen hatten, von Carlo Maderna errichtet worden war. Zwei berühmte Bolognesen, Domenichino und Guercino,



Abb. 57. S. Hieronymus. Siena, Dom (Capella Chigi). Aufnahme von Alinari, Florenz. (Zu Seite 89.)

haben sie mit Fresken geschmückt, über Fußboden und Wände gießt der köstlichste Buntmarmor die Verschwendung seiner spiegelnden Farbenwunder. Bernini hat auf dem Altar der Kapelle die Verzückung der heiligen Therese und an den Seitenwänden in zwei Reliefs sechs Porträtbüsten von Angehörigen der Familie Cornaro dargestellt. Nie zuvor hatte sich die Skulptur einen Vorwurf von solcher Kühnheit gewählt, einen Vorwurf, der a priori betrachtet, jenseits der Grenzen plastischer Kunst zu liegen scheint, nie wieder aber hat auch ein Künstler in der Gestaltung eines solchen Moments so Außerordentliches geleistet. Das verzehrende Feuer überirdischer Liebe durchlodert die Heilige mit Gluten, denen die im schwachen Körper gefangene Seele erliegt; die Sinne schwinden ihr, die Glieder versagen den Dienst, ohnmächtig zurücksinkend bietet sie willenlos willig sich dem Engel, der ihr Herz mit dem Flammenpfeil der göttlichen Liebe durchbohren wird. Dieser Augenblick höchsten Entzückens, in dem Schmerz und Wonne sich zu unerträglicher Wollust verbinden, ist mit einer so überzeugenden Wahrheit dargestellt, daß die künstlerischen Tendenzen des Meißels, der hier an der Arbeit war, in den Kreis der gleichen pathologisch-epileptoiden Zustände einzudringen scheinen, wie die Ekstasen der visionären Nonne selbst. Die halb geschlossenen Augen, der geöffnete Mund, die matt herabsinkenden Hände und Füße verkünden in ihrer Kraftlosigkeit das Aufgeben des Willens, die völlige unbedingte Hingabe, das zerwühlte Gewand deutet auf den Sturm der Empfindungen, der soeben ihre Seele durchtobte. Wenn es unmöglich erscheint, diesen Vorgang in einer menschlichen Gestalt überzeugender darzustellen, als es Bernini in der heiligen Therese getan, so muß

man gestehen, daß der Engel, der mit der ekstatischen Nonne zu einer Gruppe zusammengeschlossen ist, einen Mißton in die Komposition bringt. Dieses überirdische Wesen von unbestimmtem Geschlecht trägt bei dem Vorgehen, zu dem es sich eben anschickt, ein so fatales Lächeln zur Schau, daß man immer wieder den Eindruck der Lüsternheit gewinnt. In der Seele dieser Nonne, deren feuriges Temperament die Unterdrückung der natürlichen sinnlichen Forderungen zu schwerer Hysterie komplizierte, mag die Liebe zu dem himmlischen Bräutigam wohl Formen angenommen haben, bei denen physische und psychische Sinnlichkeit untrennbar durcheinander flossen; diesen Komplex von Stimmungen und Gefühlen aber greifbar auf dem Altar eines christlichen Gotteshauses dargestellt zu sehen, wird für Menschen, die nicht dem siebzehnten Jahrhundert angehören, immer etwas Unbehagliches behalten. Jene Zeit aber empfand anders und betrachtete wie Bernini selbst diese Gruppe als ein Meisterwerk, sie sah in dem Kunstwerk einen Vorgang dargestellt, wie ihn der hochgespannte Mystizismus jener Tage zu den alltäglichen Erlebnissen jener machte, deren Seelen sich in den Qualen der Entmaterialisierung wanden, um zu Gott zu gelangen. In dieser Beziehung darf man die Gruppe auch als ein höchst persönliches Bekenntnis ihres Meisters auffassen, die Inbrunst ekstatischen Glaubens, die er hier zu verkörpern wußte, konnte er nur aus sich selbst, aus der eigenen Empfindung heraus, gestalten. Weibel macht mit Recht darauf aufmerksam, daß von diesem Zeitpunkt an die Werke ekstatischen Charakters im Oeuvre des Künstlers zunehmen, die Verzückung der heiligen Therese steht am Beginn dieser Reihe. In dem Aufbau der Gruppe, dem Lager von Wolken,



Abb. 58. Maria Magdalena. Siena, Dom (Capella Chigi). Aufnahme von Alinari, Florenz. (Zu Seite 89.)

auf welches die Nonne hinsinken wird, der Beleuchtung, die einer unsichtbar bleibenden Quelle entstammend, den Schein warmen Lebens über die marmornen Züge haucht, spielen die Erfahrungen hinein, die der in allen Scheinkünsten der Bühne erfahrene Bernini hier auch am heiligen Orte verwendet. Sie sind in besonders auffälliger Weise auch in den Reliefs zur Geltung gebracht, mit denen der Meister die Wände der Kapelle ausgestattet hat. Man sieht auf beiden Seiten in Hallen, die sich nach rückwärts scheinbar vertiefen; vorn, wie an einer Logenbrüstung zusammengedrängt, gewahrt man Halbfiguren von Männern, welche dem Vorgang, der sich auf dem Altar abspielt, zuschauen, es sind Angehörige des Kardinals Cornaro. Von der Höhe des Altars herab sehen Engel auf die Heilige herab, im Marmormosaik des Bodens erheben sich Skelette, welche händeringend an dem außerordentlichen Vorfall teilnehmen. Die ganze Umgebung, in die der Künstler sein Werk hineingesetzt hat, ist zu demselben in innigste Beziehung gebracht, alles ist darauf berechnet, die Aufmerksamkeit immer wieder der Szene auf der heiligen Bühne des Altars zuzuwenden. Bernini läßt alle Künste tech-

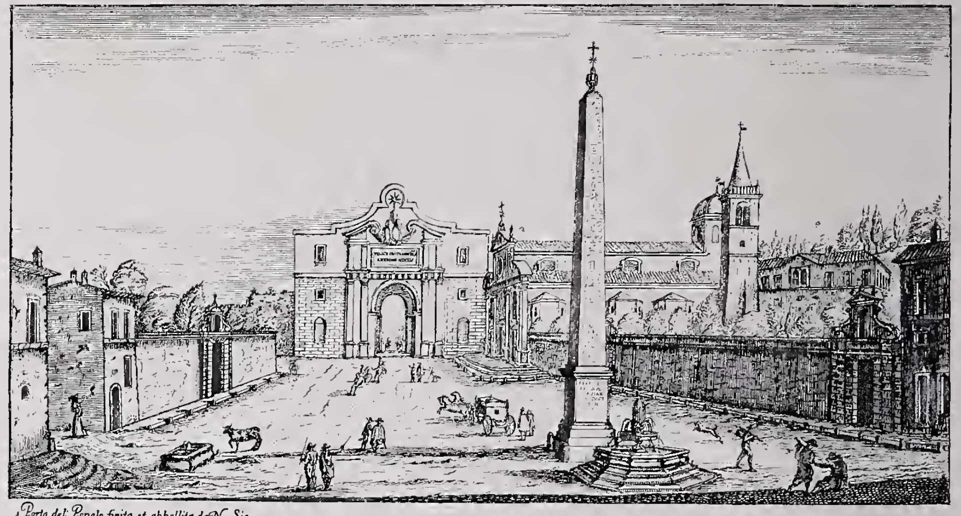


Abb. 59. Piazza del Popolo. Nach Rossis Nuovo teatro. (Zu Seite 90.)

nischen Raffinements spielen, um seinen Skulpturen den täuschenden Schein vollen Lebens zu geben, den eigentlich nur die Malerei gewähren kann. Betrachtete er doch, Baldinucci berichtet es, bei der Ausübung der Kunst das Erreichen der vollkommenen Täuschung als das Höchste. Er schätzte die Malerei höher als die Skulptur, weil sie das zeigen könne, was gar nicht vorhanden sei, nämlich: Relief, wo keines vorhanden oder etwas entfernt scheinen ließe, was doch ganz nahe sei; bei einem Basrelief sah er die größte Kunst darin, daß etwas Flaches den Eindruck des Erhabenen hervorbringe. Nach diesen Grundsätzen ist hier verfahren. Die Wandreliefs mit den Cornarobildnissen sind wohl nur Schülerarbeiten nach Berninis Modellen, die Bodenmosaiken der Skelette hat erst Weibel in des Künstlers Werk eingereiht, sie waren vorher, auch von Fraschetti, gar nicht beachtet worden.

Während Bernini an der Kapelle des Kardinals Cornaro tätig war, sonnte sich sein Rivale Francesco Borromini in der Gunst des neuen Papstes. Ihm war der innere Umbau von S. Giovanni in Laterano anvertraut, und da er ein wirklich genialer Künstler war, so beauftragte ihn Innocenz X. im April 1647

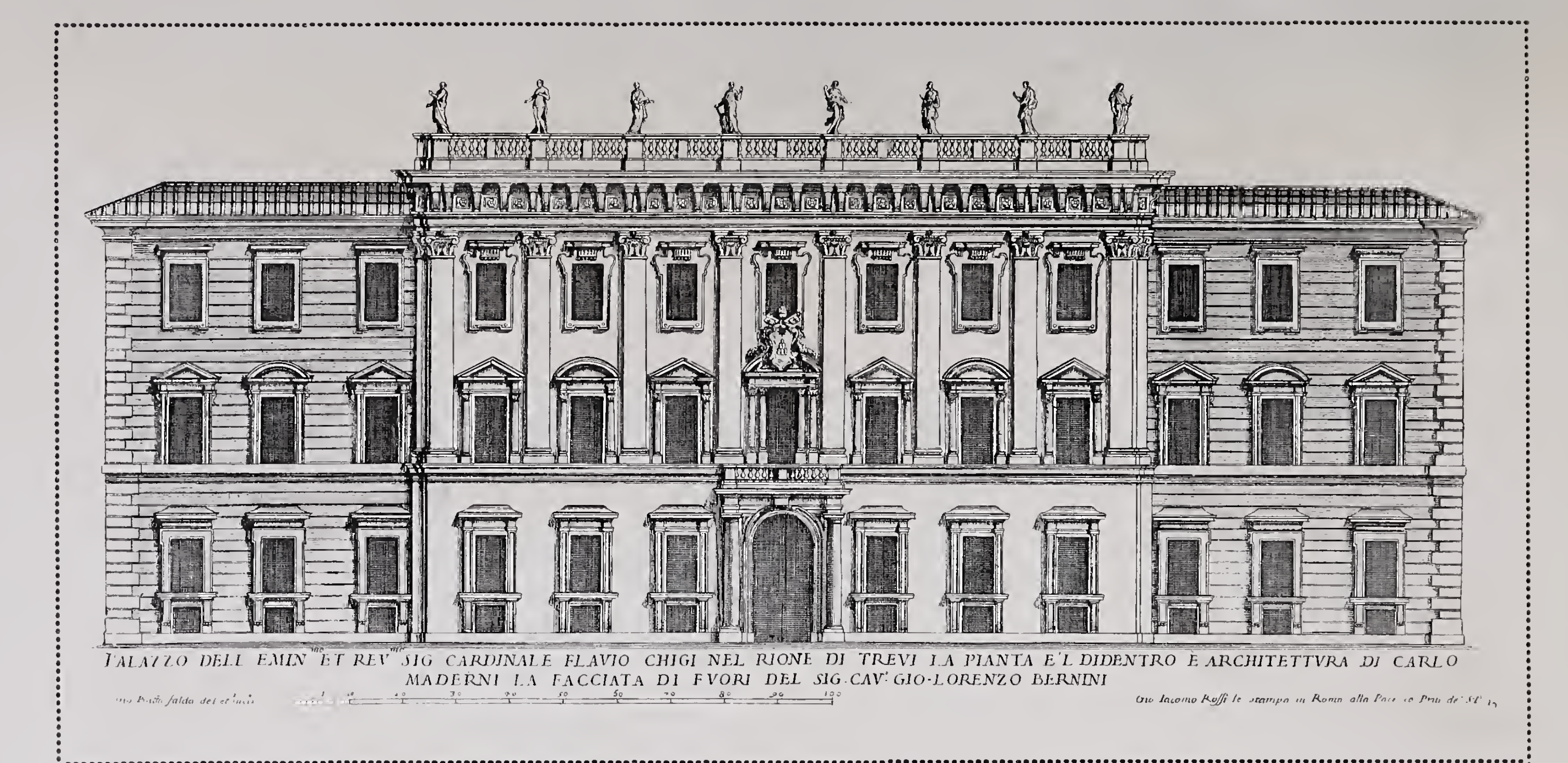


Abb. 60. Palazzo Chigi in Rom in ursprünglicher Gestalt. Nach Rossis Nuovo teatro. (Zu Seite 90.)



Abb. 61. Das Innere der Kuppel. Kastell Gandolfo, S. Tommaso.
Aufnahme von D. Anderson, Rom. (Zu Seite 90.)

auch mit der Ausführung einer Prachtfontäne auf Piazza Navona, wo sich der Familienpalast der Pamphili befand. Die Skizzen Borrominis aber gefielen dem Papste nicht und er hätte auf sein Unternehmen vielleicht ganz verzichtet, wäre es nicht einem seiner Verwandten, man sagt dem Fürsten Niccolo Ludovisi, gelungen, eine Intrige anzuzetteln, welche Bernini mit einem Schlage aus einem Gehaßten und Verfolgten zum Günstling des Papstes machte. Der Fürst hatte dem Künstler mitgeteilt, um was es sich handele und ihn aufgefordert, heimlich einen Entwurf zu machen. Bei der Anlage des Brunnens sollte nämlich ein ägyptischer Obelisk verwendet werden, der eben bei S. Sebastiano fuori le mura gefunden worden war. Bernini entsprach diesem Ansinnen und der Fürst wußte es so einzurichten, daß sein Onkel unvermutet das Modell zu sehen bekam. Der Papst war von der geistreichen Idee und der Kühnheit des Entwurfes so betroffen, daß sein Groll gegen den Künstler dahinschmolz. Er soll gesagt haben: „Wenn man Bernini zürnen will, darf man seine Sachen nicht sehen.“ Er nahm

ihn völlig zu Gnaden auf, wozu der Umstand nicht wenig beigetragen haben soll, daß der kluge Künstler außer dem Modell von Ton auch ein solches von massivem Silber hatte anfertigen lassen und dasselbe der allmächtigen Schwägerin des Papstes, Donna Olympia Maidalchini, verehrt hatte. Bernini erhielt den Auftrag, nach seinem Entwurf die Anlage auszuführen und hatte damit Gelegenheit, sein Können nun schon zu wiederholten Malen gerade als Brunnenkünstler zeigen zu dürfen. Der Reichtum, den die Stadt Rom an herrlichem Wasser seit



Abb. 62. Hochaltar. Kastell Gandolfo, S. Tommaso. Aufnahme von D. Anderson, Rom. (Zu Seite 90.)

jeher besitzt, hatte auch schon vor Bernini die römischen Straßen und Plätze mit Brunnen und Fontänen von Künstlerhand geschmückt, aber wie Mackowsky so hübsch sagt: „Berninis geniale, schrankenlose, jeglichen Widerstand der Materie überspringende Phantasie hat an keine der überkommenen Formen gerührt, ohne sie nicht fast bis zum absolut Neuen umzugestalten und Unerhörtes aufgebaut, wo schon die Varietät der Typen erschöpft schien.“ Bernini entdeckte sozusagen erst das Wasser, er zuerst sah in ihm das Element, das dem plastischen oder architektonischen Gehäuse nicht als zufälliges Akzidenz beigegeben sei, sondern gleichwertig mit ihm bei der Komposition mitspreche. So hatte er schon in verschiedenen Wandbrunnen für die Villa Mattei, den Vatikan und andere Plätze gezeigt, wie geistreich er seine Ideen mit der ihm zu Gebote stehenden größeren oder geringeren Quantität des Wassers in Einklang zu setzen wisse, als ihm 1640 der Befehl Urbans VIII. die Errichtung einer freistehenden Fontäne auf Piazza Barberini auftrug. Diese Fontäne mit dem Triton, Burckhardt nennt sie das beste Werk Berninis überhaupt, zeigt, wie genial er das herkömmliche Schalensystem umzuformen verstand. Er hat das architektonische Gerüst vollständig umgemodelt und vertauscht die architektonische Struktur mit Bildungen der freien Natur. Aus einem flachen Becken heben vier wasserspeiende Delphine die elegante Biegung ihrer Leiber und tragen eine kühn geschwungene Muschel, auf der ein Triton sitzt, der mit beiden Armen eine Riesenschnecke hebend, durch sie einen feinen Wasserstrahl gen Himmel jagt. Im Niederfallen feuchtet derselbe den Körper des Wassermenschen und tropft in perlendem Geriesel aus den Rinnen der



Abb. 63. Dekoration der Kuppel. Ariccia, S. Maria dell' Assunzione.
Aufnahme von D. Anderson, Rom. (Zu Seite 91.)



1 Chiesa Collegiata dell'Assunt.ne di M. Verg — VEDVTA DELLA CHIESA PIAZZA E FONTANE DELL' ARICCIA FATTE DA N.S. ALESS.° VII — 2 Palazzo dell Ec.S.r Pnpe D. Agostino Chigi — 14

Abb. 64. S. Maria dell' Assunzione in Ariccia. Nach Rossis Nuovo teatro. (Zu Seite 91.)

Muschel in das untere Becken, dessen Spiegel es mit blinkenden Kreisen durchzittert. Das Ganze scheint aus dem Wesen des Wassers selbst heraus geboren, die gesamte in weichen Wellenlinien verschwimmende Komposition dem schmiegsamen Element angepaßt, dem das Werk dient. Die Idee, welche dem Tritonsbrunnen zugrunde liegt, hat Bernini stark beschäftigt, es finden sich zahlreiche Skizzen zu ähnlichen Werken von seiner Hand; Voß hat verschiedene aus Windsor stammende Zeichnungen publiziert, das Kaiser Friedrich-Museum bewahrt ein Tonmodell zu einem Aufbau, der wohl ganz ähnlich gedacht war, wie der römische.

Weit reicher ist nun die Komposition des Vier Flüsse-Brunnens auf Piazza Navona, für welchen dem Künstler Wasser im Überfluß zu Gebote stand. Eine wild naturalistisch gestaltete Felshöhle öffnet sich nach vier Seiten in weiten Bogen, die auf ihrem Scheitelpunkt einen hohen Obelisken, auf ihren absturzähnlich geformten Ansätzen aber die Riesengestalten von Flußgöttern tragen. Es sind Personifikationen der vier Hauptströme der Welt: Ganges, Nil, Donau und Rio de la Plata. Um sie herum und zwischen ihnen tummeln sich phantastische Seeungeheuer, die mit allerlei Palmen und vegetativen Beigaben die Flora und Fauna der Erdteile charakterisieren sollen. Das Gefüge des mächtigen Felsenbaues ist von Travertin, ebenso die weniger wesentlichen Beigaben der Tier- und Pflanzenwelt, die Gestalten der vier Flüsse von weißem Marmor. Es ist sehr interessant, an der Hand der Skizzen und Modelle zu beobachten, wie Berninis Idee zu diesem unvergleichlich lebendigen und phantastischen Werk allmählich Gestalt gewann. So zeigt z. B. eine Zeichnung von seiner Hand im Schlosse zu Windsor einen Entwurf, der zwar schon den Obelisken über der nach allen Seiten geöffneten Grotte aufstellt, auch an den Ecken schon die vier Flußgötter weist, in seiner schematischen Disposition aber noch weit von der genialen Freiheit des endlichen Modells entfernt ist. Dort thronen die Figuren förmlich auf den Ecksitzen, unter jeder eine Muschelschale, unter dieser wieder je ein wasserspeiender Delphin; die streng gebundene Haltung der Gottheiten, das Mechanische in der Anordnung lassen noch nichts von der Phantasie erkennen, deren Reichtum das fertige Werk so außerordentlich anziehend macht. Die völlig freie Bildung der Gestalten, die Mannigfaltigkeit ihrer Stellungen, der zwanglose Aufbau und das Ineinander-



Abb. 65. Entwurf für die Aufstellung des Obelisken auf Piazza Minerva in Rom. Rom, Bibliothek Chigi. (Zu Seite 92.)

spielen naturalistischer und Kunstformen, die Verbindung von Felsgestein und Wasser endlich, die unlöslich zusammenkomponiert scheinen, alle diese Faktoren verhelfen dem Vier Flüsse-Brunnen der Piazza Navona zu jenem hohen Stimmungsreiz, der sich allen Rombesuchern unvergeßlich einprägt. Die hohe Meisterschaft Berninis verrät sich auch in der Art, wie die Fontäne in das glücklichste Verhältnis zu ihrer Umgebung gesetzt ist. Von welcher Stelle man sie auch sehen mag, immer ergibt sich ein geschlossenes Bild, von überallher wirkt der große Zug der Komposition, der in kühnster Weise den schwer lastenden Obelisken über den ewig beweglichen Strudel, gleichsam in die Luft gestellt hat. Wie die geniale Idee Bernini allein gehört, so auch die Modelle, nach denen seine Schüler die Ausführung übernommen haben. Fraschetti führt eine Anzahl Handzeichnungen als Vorstudien für die Gestalten der Flußgötter an, Hermann Voß hat im Museo archeologico des Dogenpalastes in Venedig Terrakotten entdeckt, die er für die Originalmodelle Berninis zu den Figuren des Nil und des Rio de la Plata hält. Sie stimmen genau mit den Marmorskulpturen überein, wie sie auf Piazza Navona zu sehen sind und zeigen, wie exakt die Hand der Ausführenden das Modell des Meisters wiedergab. Francesco Barata arbeitete den Rio de la Plata, Claudio Porissimi den Ganges, Antonio Raggi die Donau, Giacomo Antonio Fancelli endlich den Nil, dessen verhülltes Haupt die damals noch unbekannte Quelle andeutet. Die Arbeit an dem großen Werk begann 1648 zum großen Mißvergnügen der Römer, denen der Papst eine Extrasteuer auferlegte, um die Kosten zu decken. Pasquino schlug aus diesem Grunde vor, an dem Obelisken folgende Inschrift anzubringen: „Obeliscum hoc in foro agonis sumptibus innocentium Innocentius eternitati consecravit.“ (Diesen Obelisken auf dem Felde des Wettlaufs weihte Innocenz auf Kosten der Unschuldigen der Ewigkeit.) 1651 war die ganze Arbeit nach mancherlei kleinen Unfällen bereits beendigt, im Juni besuchte der Papst den Platz und war, wie nicht anders zu erwarten, sehr befriedigt. Da aber das Wasser noch fehlte, so soll er sich endlich etwas enttäuscht zum Gehen gewandt haben mit der spitzen Bemerkung: „Sehr schön, sehr schön, aber eigentlich waren wir gekommen, eine Fontäne zu sehen.“ Bernini verbeugte sich, öffnete einen verborgen angebrachten Hahn und das Brausen des einströmenden Wassers zwang den im Fortgehen begriffenen Papst, sich noch einmal umzudrehen und betroffen von dem glänzenden Effekt dem Künstler seine höchste Bewunderung auszusprechen. Am 12. Juni 1651 wurde das Werk enthüllt, und wenn sich auch die Neider Berninis sofort daran machten, Gerüchte auszusprengen, der Obelisk drohe einzustürzen, so hat sich diese Prophezeiung zum Glück bis heute noch nicht erfüllt, die kühne Konstruktion hat sogar den verschiedenen Erdbeben, welche Rom erschütterten, standgehalten. Innocenz übertrug dem Künstler alsbald eine weitere Fontäne, nämlich die Umgestaltung einer älteren, ebenfalls auf Piazza Navona gelegenen Brunnenanlage Gregors XIII. Bernini verwandte das schon vorhandene Material und stellte als Hauptgestalt die große Figur eines

Meergottes, der einen wasserspeienden Delphin hält, in die Mitte. Giovanni Antonio Mari hat diesen, vom Volk seiner negerartigen Züge wegen „Moro" genannten nach Berninis Entwurf ausgeführt. Bernini wurde nun auch die Ehre zuteil, den Papst porträtieren zu dürfen; die Büsten, die in Marmor und Bronze nach seinem Modell existieren, rivalisieren in der unerbittlichen Art, mit der sie diesen Kirchenfürsten charakterisieren, mit Velasquez' Meisterschöpfung, dem berühmten Bildnis der Galerie Doria. Innocenz, der sich ja bei Gelegenheit der Fontäne von dem Genius des Künstlers überzeugt hatte, gab ihm 1650 auch den Auftrag, einen großen Palast für seine Familie zu errichten, einen zweiten, da der auf Piazza Navona gelegene für den Prunk des immer reicher werdenden Hauses nicht mehr ausreichend erschien. Er sollte in die Ruinen des Amphitheaters des Statilius Taurus auf Montecitorio zu stehen kommen. Der nach den Plänen Berninis unternommene Bau blieb lange unvollendet, nach vieljährigen Unterbrechungen setzte ihn Berninis Schüler, Mattia de Rossi, fort, aber erst nach vierzig Jahren ist er unter Papst Innocenz XII. von Carlo Fontana beendet worden. Das Gebäude hatte inzwischen seine Bestimmung gewechselt, es wurde zum Sitz der Gerichtsbehörden bestimmt und dient seit 1870 den Sitzungen des italienischen Parlaments. Die Fassade paßt sich in ihrer fünfmal gebrochenen Einteilung dem unregelmäßigen Terrain an, das Erdgeschoß verwendet in ganz origineller Weise die Rustika, indem die architektonisch am stärksten betonten Glieder als Felsblöcke in naturalistischer Art gebildet sind. Auf ihnen erheben sich korinthische Pilaster, die durch beide Geschosse hindurchgehen, nach Gurlitt die erste Kolossalordnung im römischen Profanbau. Der riesige Giebel und die kleinliche Anlage des Portals mit den vier mageren Säulen, die einen schmalen Balkon tragen, dürften wohl Carlo Fontana zuzuschreiben sein.

Der Tod Urbans VIII. und die auf ihn folgenden Ereignisse unterbrachen eine Arbeit, die Bernini eben beginnen wollte: die Dekoration der Pfeiler der Peterskirche. Bis dahin waren nur die vier gigantischen Träger der Kuppel von ihm künstlerisch dekoriert worden, die übrigen Pfeiler entbehrten noch jeden Schmuckes. Bernini ließ seinen Entwurf von Guidobaldo Abbatini in Originalgröße auf Leinwand übertragen, um den Effekt an Ort



Abb. 66. Entwurf für die Aufstellung des Obelisken auf Piazza Minerva in Rom. Handzeichnung. Rom, Bibliothek Chigi. (Zu Seite 92.)

und Stelle studieren zu können, aber bei der offenen Ungnade, in der sich der Meister bei dem Papste befand, blieben alle weiteren Unternehmungen liegen und wurden erst wieder aufgenommen, als die Fontäne die Mißgunst des Papstes besiegt hatte. Berninis Entwurf ist einfach und würdig, er belegte die Flächen mit buntem Marmor und befestigte auf diesem Medaillons, welche Engelknaben zu halten scheinen, sie zeigen Brustbilder von Heiligen oder religiöse Embleme, oben und unten wird der Abschluß durch die Wappentaube der Pamphili gebildet, die wohl schon mancher Besucher für eine Anspielung auf Noahs Taube gehalten haben mag. Parallel mit dieser Arbeit ging das Modellieren der großen Stuckfiguren in den Zwickeln der Bogen, die unter Berninis Aufsicht von Schülern angefertigt wurden, und die Inkrustation des Bodens mit dem schönen Mosaik vielfarbigen Marmors.



Abb. 67. Der Obelisk auf Piazza Minerva, Rom. Aufnahme von G. Brogi, Florenz. (Zu Seite 92.)

Am 7. Januar 1655 schloß Innocenz X. die Augen zu ewigem Schlummer und am 7. April desselben Jahres ging der Kardinal Fabio Chigi als Papst Alexander VII. aus dem Konklave hervor. Mit seinem Regierungsantritt setzt eine neue Periode des Glanzes für Bernini ein, denn ebenso wie dreißig Jahre früher Urban VIII. bezeichnete der neue Papst seine Thronbesteigung mit einer Gnadenerweisung für den Künstler, den er schon am ersten Tage zum Baumeister der apostolischen Kammer ernannte. Er schätzte Bernini gerade so hoch wie der Bar-



Abb. 68. Kaiser Konstantin. Rom, Peterskirche.
Aufnahme von D. Anderson Rom. (Zu Seite 96.)

berinipapst, und wie dieser hat er ihn während seines zwölf Jahre dauernden Regimentes ununterbrochen sowohl für seine Familie wie für den Dienst des Papsttums beschäftigt. Nun war Bernini, als Urban VIII. den Stuhl Petri bestieg, ein Mann in der Mitte der Zwanziger, in der Vollkraft der Jahre; als Alexander VII. zur Regierung kam, näherte er sich den Sechzigern, ein Unterschied des Alters, welcher ein Nachlassen der Fähigkeiten erklärlich scheinen lassen würde. An seinen Werken aber ist nichts vom Altern zu spüren, im Gegenteil, gerade in diese Jahre fallen einige seiner glänzendsten Schöpfungen. Schon als Kardinal hatte Alexander VII. Bernini Aufträge erteilt, die dem Glanz der Chigi galten, als Pontifex stellte er ihn vor die größte und schwerste Aufgabe, die in Rom zu erledigen war. Seit dem Abbruch des Turmes, den Bernini der Front Madernas hinzugefügt hatte, lag die Peterskirche, ein unvollendeter Torso, in der Wüste von Trümmern, die von dem alten Vorhof des früheren S. Peter übrig geblieben waren. Die Fassade Madernas, auf hohe Türme berechnet, mußte diese für immer entbehren, denn seit Berninis Fehlschlag wagte man nicht mehr, den Fundamenten die Last hoher Aufbauten zuzumuten. Nur die untersten Stockwerke der Türme waren bis zur Gesimshöhe der Attika stehen geblieben, sie verbreiterten die Fassade ganz unverhältnismäßig und brachten den gigantischen Bau um jede Harmonie. Nun sollte die Kirche, wie ihre Vorgängerin auf demselben Platze, eine Vorhalle erhalten, und diese Aufgabe benutzte Bernini, um den Nachteil der unmäßigen Breitenentwicklung von Madernas Fassade in einen ebenso großen Vorteil zu verwandeln. Er hat die Aufgabe im größten Sinne erfaßt, denn alles was er hier getan, geschah, um das Werk eines anderen zur Geltung zu bringen; er tritt zurück, um mit dem Aufgebot eines profunden technischen Wissens und eines raffinierten Geschmackes Fehler zu korrigieren, die gar nicht ihm zur Last fielen, und Vorzüge zu erzielen, die einem andern zugute kommen. Den großen Zug seiner Ideen kennzeichnen die Projekte, die er entwarf und welche Schritt für Schritt zur Gestaltung der endgültigen Anlage geführt haben. Er stellte sich die Kirche als menschliche Gestalt vor, der Kopf trägt die Kuppel wie eine Tiara, die Breite der Schultern fällt mit der Fassade zusammen, die ausgebreiteten Arme gleichen Kolonnaden, die ausgestreckten Beine bezeichnen die Zugangsstraßen des Borgo

vecchio und Borgo nuovo. Anfänglich sieht er noch im Halbkreis direkt an die Fassade der Kirche angeschlossen zweigeschossige Pfeilerhallen vor, hinter denen sich Paläste verbergen, allmählich aber klären sich seine Vorstellungen zu immer größerer Einfachheit ab und nehmen jene Gestalt an, in der wir heute noch den Bau vor uns sehen. Da auf die Türme endgültig verzichtet werden mußte, so war die erste Aufgabe des Architekten, das Überwiegen der Horizontale in Madernas Fassade zu korrigieren und den fehlenden Eindruck der Höhenentwicklung durch andere Mittel zu erzielen. Um diesen Zweck zu erreichen, arbeitet Bernini mit den raffiniert ausgeklügelten Hilfsmitteln perspektivischer Irreführung des Auges, die ihm von seiner Tätigkeit für das Theater her vertraut waren. Er läßt den Platz vor der Kirche ansteigen, so daß der Blick schon über die Entfernung getäuscht wird, dann aber führt er die Gänge, welche von jedem Ende der Fassade ausgehend die Verbindung mit den Säulenhallen seines Vorhofes herstellen, in schräger Linie nach vorn, indem er sie im spitzen, nicht im rechten Winkel an die Kirche anstoßen läßt. Die Schrägstellung der beiden Gänge aber entgeht dem bloßen Auge, und so überträgt es unwillkürlich die geringere Entfernung zwischen ihren Endpunkten auch auf ihren Ausgangspunkt, die Fassade erscheint demnach schmäler als sie es wirklich ist und durch die Steigung des Bodens zugleich höher. Das Auge wird doppelt getäuscht, denn es gewahrt nicht, daß die architektonischen Linien der Gänge dem ansteigenden Terrain folgen, die Gesimse verlaufen schräg wie der Boden und nicht wagerecht, wie das prüfende Auge ohne weiteres anzunehmen geneigt ist. Dem Vorhof, den Bernini auf diese Weise erhielt, dessen Anlage ihm dazu diente, der Fassade lediglich durch Künste der Perspektive Höhe zu geben, lagerte er nun noch einen Platz vor, den er mit offenen Säulenhallen umgab und dazu bestimmte, der Kuppel wieder zu der Wirkung zu verhelfen, welche die Anlage des Langschiffes ihr geraubt hatte. Er führte die Arkaden im halben Kreise und schließt mit ihnen einen ovalen Hof ein, der größer erscheint als er in der Tat ist, denn das Auge wird auch hier über die wirkliche Gestalt getäuscht. Unfähig sich sofort über den Verlauf der überdies noch einmal unterbrochenen Kurven beim ersten Anblick zu unterrichten, suggeriert das Auge die einfachste Art der krummen Linie, den Kreis, und überträgt die sofort zu übersehende Breitenausdehnung auch auf die Tiefe, wodurch der Platz an scheinbarer Größe gewinnt. Die Wirkung, welche erzielt wird, beruht auf der Erfahrung eines fehlerlos rechnenden Mathematikers, sie wird aber erst zu voller Geltung gebracht durch die Formengebung des schaffenden Künstlers. Madernas Fassade hat durch die reichen Komposita-Kapitäle etwas Prunkendes erhalten, Bernini hat im Gegensatz zu ihr die Architektur der geschlossenen Gänge und der offenen Hallen auf das allereinfachste beschränkt. Die Wände der beiden Gänge werden durch gekuppelte toskanische Pilaster gegliedert, die ein einfaches Gebälk und über diesem eine statuenbesetzte Attika tragen. Die Arkaden bestehen aus einer vierfachen Reihe konzentrisch angeordneter toskanischer Säulen von zwanzig Meter Höhe, deren Halbrund nur an den Enden und in der Mitte durch schmucklose Risalite unterbrochen wird. Alles ist darauf angelegt, auf die Fassade der Kirche als die Dominante im Bilde hinzuführen; einfache Formen, die nur durch ihre Steigerung in das Gigantische Bedeutung gewinnen und auch diese nur, um sich einem anderen Höheren unterzuordnen. Wie in der Fassade die Wagerechte, so überwiegt in den Gängen und den Arkaden die Senkrechte, sie wird sogar in den Statuen, welche die Attika bekrönen, noch über das Gebäude selbst hinausgeführt. Die durchsichtigen Kolonnaden bestehen aus 88 Pfeilern und 284 Säulen von Travertin, welche insgesamt 162 Statuen tragen, auch diese sämtlich nach Entwürfen Berninis ausgeführt. Wie über der Fassade selbst ein Unstern waltete, der ihre Vollendung gehindert hat, so ist auch Berninis Plan für den Vorhof nicht nach seinem ganzen Umfang ausgeführt worden. Bernini hatte eine dritte Halle als Abschluß zwischen den beiden Halbrunden vorgesehen, dieselbe hatte den Zweck, den gigantischen Vorhof abzuschließen und bezeichnete die Stelle,

welche beim Eintritt die ganze überwältigende Größe der Gesamtanlage, die Kuppel inbegriffen, offenbarte. Sie ist leider nicht erbaut worden, wahrscheinlich hat der Tod Alexanders VII. die Vollendung gehindert; die Lücke, welche zwischen den Enden der Kolonnaden aufklafft, erinnert in empfindlicher Weise daran, daß der Abschluß von Berninis großartiger Anlage noch immer fehlt. 1656 begonnen, war der Bau 1667 zu Ende geführt, die Angabe Domenico Berninis, er habe nur fünf Jahre gewährt, kann sich wohl, wenn sie nicht auf Irrtum beruht, nur auf einen Teil beziehen.

Es war unmöglich, daß Berninis Anlage alle Disharmonien, die der Erscheinung der von vorn gesehenen Peterskirche anhaften, hätte aufheben können, was aber für einen großartigen Eindruck zu retten war, hat er bewirkt und einen Platz geschaffen, so großzügig und einheitlich, daß wir uns im ganzen Gebiete der westeuropäischen Kunst vergebens nach seinesgleichem umsehen. Die Kolonnaden waren noch im Bau, da legte der Papst eine ähnliche nicht minder schwierig zu lösende Aufgabe in Berninis Hände: den Bau einer Treppe, die einen würdigen Aufgang zu den Prunkräumen des vatikanischen Palastes gewähren sollte. Der dazu bestimmte Raum war eng, dunkel, im Grund- und Aufriß von unregelmäßiger Gestalt. Er konnte auch weder verbreitert noch erhöht werden, denn er stieß seitlich an die Peterskirche und über ihm lagen die Sala regia und die Capella Paolina des Vatikans, deren Bestand nicht in Frage gestellt werden durfte. Bernini hat einmal selbst geäußert, je größer die Schwierigkeiten seien, die einem Baumeister bei der Lösung eines Problems entgegenstehen, um so glänzender könne er zeigen, was er zu leisten imstande sei; das bewies er in diesem Falle. Wie bei der Disposition des Petersplatzes arbeitete er auch bei der Ausführung der Scala regia mit den täuschenden Künsten der Theaterperspektive. Der schmale sich von vorn nach hinten verengende und niedriger werdende Gang, der ihm angewiesen war, nahm eine Prunkstiege auf, wie sie imposanter und würdiger auch unter den Bedingungen völliger Freiheit nicht hätte ausfallen können. Den Umstand, daß die schräg zusammenlaufenden Wände den Eindruck größerer Tiefe geben, verstärkte Bernini noch

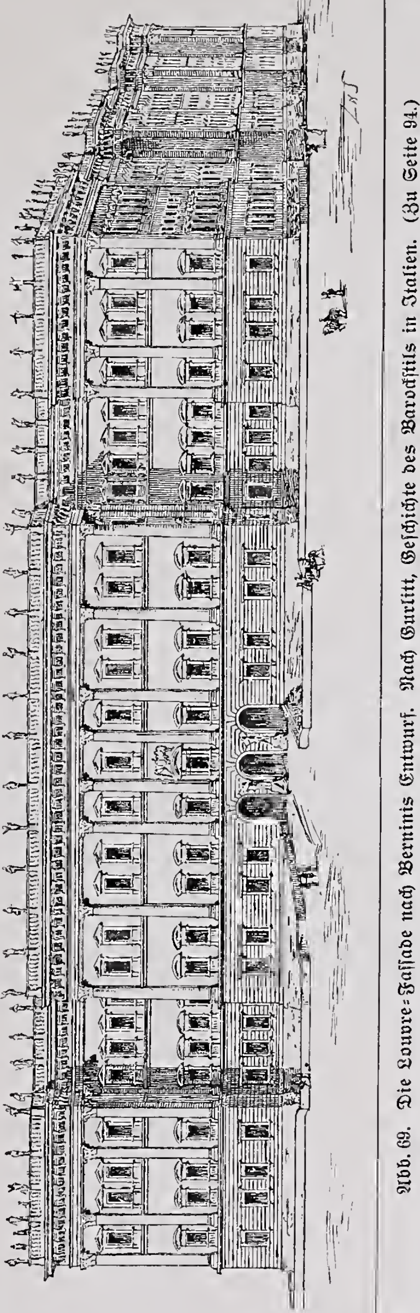


Abb. 69. Die Louvre-Fassade nach Berninis Entwurf. Nach Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien. (Zu Seite 94.)

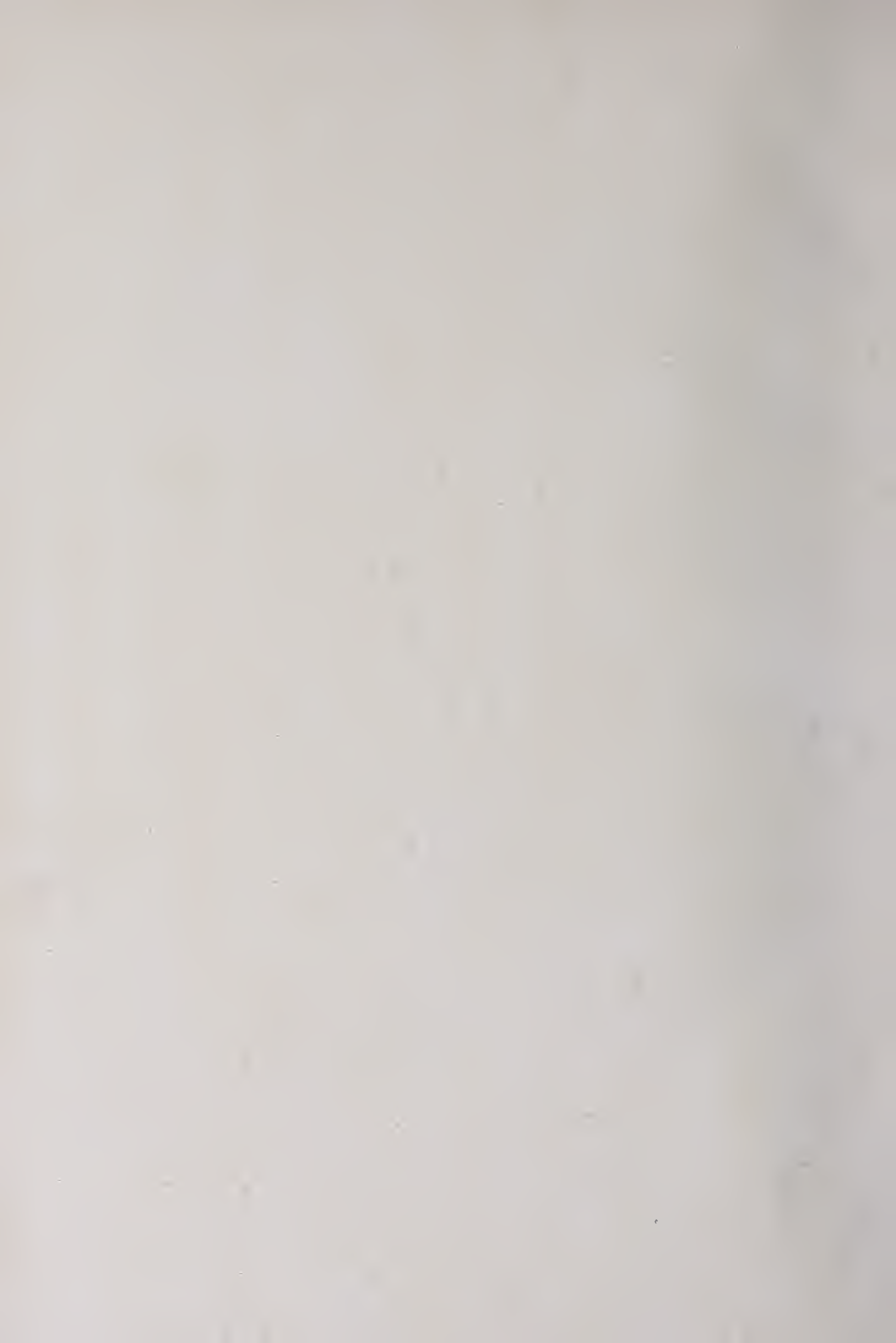
dadurch, daß er ein System gekoppelter jonischer Säulen vor ihnen aufstellte, deren Interkolumnien nach obenzu beständig geringer werden. Das enger und niedriger werdende Tonnengewölbe zwingt die Säulen auch nach der Mitte enger zusammen, so empfängt der Beschauer, welcher die Treppe vom Haupteingang her betritt, den Eindruck einer unabsehbaren Länge und Tiefe. So glänzend wie die künstlerische Lösung des Auftrages erscheint, so hervorragend war auch die technische, denn der Architekt mußte während des Baues die Stützmauern der darüber gelegenen Räume abfangen und durch die Gewölbe der Treppe ersetzen. 1663 begann Bernini diese Arbeit, die innerhalb dreier Jahre vollendet war.

Unter der Regierung Alexanders VII. hat Bernini das zweite der großen Dekorationsstücke für die Peterskirche vollendet, das, welches vielleicht noch herber verurteilt worden ist, als das Tabernakel, die Kathedra. Es galt einen altarmäßig gehaltenen Aufbewahrungsort für den Stuhl zu schaffen, welchen der Tradition nach der Apostel Petrus als Bischof der römischen Kirche benutzt hat. Dem Wunsch des Papstes gemäß wurde für denselben die Apsis des Chors bestimmt, also der Endpunkt der Hauptachse des Gotteshauses, sichtbar vom ersten Betreten desselben an. Bernini schuf ein völlig freies Werk der Phantasie. Es sprengt nicht nur alle architektonischen Schranken, es spottet sogar des Grundgesetzes, das den Erdball zusammenhält, der Schwerkraft. Bernini läßt den Thron frei schweben, umgeben von goldenen Wolken, die ihn scheinbar in den Himmel tragen wollen. Unten stehen die vier Lehrer der Kirche, Ambrosius, Chrysostomus, Athanasius und Augustinus, sie halten flatternde Bänder, die mit den Voluten, welche die Füße des Thrones bilden, verbunden sind, ihre Gebärde ist leicht und deutet durchaus kein Tragen oder Heben an, der Stuhl ist freischwebend gedacht. Von oben her, wo das Fenster der Apsis auf das genialste in die Komposition einbezogen ist, ergießt sich ein Strom überirdischen Lichtes nach unten. Im Goldglanz einer blendenden Aureole erscheint der Heilige Geist in Gestalt einer Taube, begleitet von den Scharen der Engel. Ein festlicher Jubel scheint von hier aus auf den Fanfaren der langen Goldstrahlen, welche herniederschießen, durch die Kirche zu ertönen, aus dem geöffneten Himmel dringt ein Gewoge schwebender Engel von unbeschreiblicher Schönheit, das herabflutende Licht zittert in verlorenen Reflexen über die Vergoldung der Gewänder und der Ornamente. Alles ist in eine himmlische Freude aufgelöst, welche das Symbolum der päpstlichen Herrschaft, den Stuhl Petri, in einer Flut von Licht und Gold umrauscht und über ihn hinüber die Brücke schlägt, welche das Diesseits mit dem Jenseits verbindet. Dies Werk, von einer in der Tat völlig unabhängigen Freiheit der Konzeption, ordnet sich den Gesetzen keines Stiles unter. Wie es das Licht des Glasfensters als wesentlichen Faktor in die Komposition einbezieht, so spielt es auch frei mit den Grundbedingungen der Statik, es ist das erstemal, daß das Barock die Willkür als ein stilbildendes Element benutzt. 1656 beschlossen und 1657 in Angriff genommen, haben unter Berninis Leitung und nach seinen Modellen Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Pietro Varcourt und Lorenzo Morelli daran gearbeitet. Giovanni Artusi besorgte den Guß des Thrones und der Figuren, Carlo Mattei die Vergoldung. Luigi Bernini, ein Bruder des Meisters, erfand die Wagen, welche erlaubten, das Gewicht der Kolossalfiguren festzustellen. 1665 war die Aufstellung vollzogen. Die Kosten des Ganzen beliefen sich auf 82000 Skudi. Das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin besitzt ein Tonmodell, welches vielleicht als Vorstudie zu der Engelglorie um das Fenster betrachtet werden darf. Unter Alexander VII. führte Bernini auch das Mosaikpflaster der Vorhalle und der Benediktionsloggia der Peterskirche aus, auch wurde das schon in den Zeiten Urbans VIII. begonnene große Relief: „Pasce oves meas", Christus dem Apostel Petrus die Leitung seiner Kirche übergebend, über der schönen Tür Filaretes beendigt.

Die Durchführung dieser großartigen Werke hat den Meister nicht gehindert, nebenher auch noch die Arbeiten fortzusetzen, die er schon begonnen hatte, als



Abb. 70. Ludwig XIV. Versailles, Schloß.
Aufnahme von Alinari, Florenz. (Zu Seite 96.)



Alexander VII. noch der Kardinal Chigi war. Dazu gehörte vor allem die Umgestaltung der Familienkapelle in S. Maria del Popolo, welche 140 Jahre früher unter Raffaels Leitung für Agostino Chigi, den berühmten Bankier Leos X., errichtet und auch nach seinen Entwürfen mit Mosaiken geschmückt worden war. Bernini änderte die Grabdenkmale, die Lorenzetto 1522 für Agostino und Sigismondo Chigi ausgeführt hatte und versetzte das Relief Christus und die Samariterin an den Altar. Er ließ die Pyramiden prunkenden Buntmarmors mit den Medaillonbildnissen ausführen und fügte dem plastischen Schmuck der Nischen, die bis dahin nur den Jonas nach einem Entwurf Raffaels und den Elias von Lorenzetto enthalten hatten, von eigenen Werken noch Daniel und Habakuk hinzu. Daniel als schöner Jüngling in der Löwengrube dargestellt, wendet in einer wundervoll überzeugenden Bewegung der Andacht das Haupt und die aneinandergelegten Hände dem Himmel zu. Er ist auf das linke Knie gesunken, welches durch das vom rechten Arm herabflatternde Gewand verhüllt wird, hinter dem rechten nackten Bein verbirgt sich der Löwe. Habakuk, als vollbärtiger Mann gebildet, lehnt mit dem Oberkörper weit zurück und stützt das bloße rechte Bein hoch nach vorn, während das Gewand den Unterkörper und das linke rückwärts gestreckte Bein verhüllt. Neben ihm auf dem Sitz erscheint ein lebhaft bewegter Engelknabe, dessen aufgeregt nach vorn weisender Gebärde Ausdruck und Haltung des Propheten nur zögernd zu folgen scheinen. Mit der Modernisierung der Chigi-Kapelle fiel eine solche der ganzen Kirche zusammen. Bernini paßte das alte Gotteshaus dem Geschmack des siebzehnten Jahrhunderts an und gab ihm jenen Charakter heiterer Freiheit, der dasselbe noch heute vor anderen in so hohem Grade auszeichnet. Von seiner Umgestaltung rühren die vielen Engelfiguren an den Bogen und Wölbungen her, vor allem jene schönen großen stehenden Engel, welche die beiden Altäre des Querschiffes schmücken. Sie wurden nach Berninis Entwürfen von Oreste Raggi, Ercole Ferrata und Giovanni Antonio Mari ausgeführt. Der baulustige Papst, dessen Familie aus Siena stammte, ließ von Bernini auch dem altberühmten Dome seiner Heimatstadt eine kleine aber prachtvolle Kapelle seiner Familie anfügen, es ist jene, in welcher heutzutage das Gnadenbild der „Madonna del Voto", der Patronin der Stadt, verehrt wird. Fraschetti schreibt Bernini auch die Architektur dieser Kapelle zu, sicher stammen aber von des Künstlers Hand die beiden Statuen der Nischen, welche den Eingang begrenzen, S. Hieronymus und Maria Magdalena. Gleichzeitig mit dem Daniel und dem Habakuk entstanden, teilen sie mit diesen eine Besonderheit des späten Berninischen Stiles, sie sind im Verhältnis viel zu groß für den Raum, für den sie gedacht sind. Hinter dieser absichtlich vergrößerten Bildung verbirgt sich der Wunsch des Künstlers nach einer möglichst eindrucksvollen Wirkung, die Figuren gehen nicht mit der Architektur zusammen, sie suchen sich von ihr frei zu machen, sie scheinen aus dem Raum hinaus zu streben, um dem Beschauer das, was sie zu sagen haben, auch mit dem größten Nachdruck vorzutragen. In der Auffassung vertreten sie jene ekstatische Religiosität, deren erste Merkmale die heilige Therese der Kapelle Cornaro zeigte, eine leidenschaftliche Inbrunst spricht aus Haltung und Zügen, eine Übersteigerung des Gefühls, welche z. B. diese Maria Magdalena von der heiligen Bibiana der Frühzeit des Meisters wie durch einen Abgrund trennt. Dort in Ausdruck und Haltung die edle Mäßigung innerer Ruhe und seelischen Gleichgewichts, hier die fassungslose Verzweiflung einer im Kern ihres Wesens verstörten Seele, eines völlig desequilibrierten Gemütes, dort die Gewandung in schönem Fluß der Linien, hier in aufgeregter Unordnung, die üppigen Formen des schönen Weibes mehr zeigend, als verhüllend. Für den Dom in Siena modellierte Bernini eine Statue Alexanders VII., welche sein Schüler Antonio Raggi in Marmor übertrug, sie zeigt den Papst sitzend mit der Tiara auf dem Haupt in einer Auffassung, welche lebhaft an die Figur Urbans VIII. erinnert.

Unter dem Pontifikat dieses Papstes ist Bernini noch mehr als in den ersten Jahrzehnten seiner künstlerischen Laufbahn als Architekt tätig gewesen, er vergrößerte den Quirinal und das Hospital San Spirito in Sassia, errichtete das Arsenal in Civitavecchia und erbaute im Auftrage des Kardinals Flavio Chigi den großen Palast gegenüber der Kirche SS. Apostoli, der seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts den Odescalchi gehört. Wie an so manchen anderen seiner Bauten war er auch hier der Nachfolger Carlo Madernas, dessen eben erst begonnene Werke er in so glänzender Weise fortführte, daß er in der Fassade geradezu den Kanon für den Palaststil der nächsten Periode schafft. Das unterste Geschoß ist als Sockel behandelt, über dessen Gurtgesims sich zwei Geschosse erheben, welche durch kolossale Komposita-Pilaster in wirkungsvollster Weise gegliedert sind. Auf diesen Pilastern ruht das prunkvoll ausgearbeitete Hauptgesims, welches eine mit Statuen bekrönte Attika trägt. Die in die Interkolumnien verteilten Fenster sind von einfacher und kräftiger Bildung, das Hauptportal fassen Säulen ein, welche einen Balkon tragen. Im nächsten Jahrhundert haben Salvi und Vanvitelli den Palast um das Doppelte vergrößert, allerdings unter Beibehaltung des von Bernini gegebenen Aufrisses. Zur Erinnerung an den offiziellen Einzug, den die Königin Christine durch Porta del Popolo gehalten hatte, gab er diesem Tor die Innenfassade nach dem Platze zu und fügte dem Sommerpalast des Papstes in Castel Gandolfo die Galerie hinzu, welche die Aussicht auf das Meer gewährte. 1661 begann er in Castel Gandolfo den Bau der dem heiligen Thomas von Villanova geweihten Kirche der päpstlichen Residenz,



Abb. 71. Engel mit der Dornenkrone. Rom, S. Andrea delle Fratte.
Aufnahme von D. Anderson, Rom. (Zu Seite 96.)



Abb. 72. Engel mit dem Kreuzestitel. Rom, S. Andrea delle Fratte.
Aufnahme von D. Anderson, Rom. (Zu Seite 96.)

1664 den der Kirche Santa Maria Miracolosa in Ariccia. Beide sind nach dem Schema der damals so beliebten Zentralbauten entworfen, die erste in Form des griechischen Kreuzes, die zweite als Rundbau, sie zeigen in Auf- und Grundriß, wie weit Bernini selbst von jener Extravaganz entfernt war, welche man sich gewöhnt hat, seinem Stil zuzuschreiben. Zumal die Kirche in Ariccia, welche bestimmt ist, dem gegenüberliegenden Palazzo Chigi als point de vue zu dienen, zeigt in der Einfachheit der Gliederung, wie starke Wirkungen sich Bernini durch sparsamste Verwendung architektonischer Mittel sichern kann. Dem Rund der Kirche ist eine Arkadenhalle vorgelagert, welche seitlich von zwei Flügelbauten begleitet wird, die sich in ihren Fassaden in lichten, von gekoppelten Säulen getragenen Kolonnaden öffnen. Die Mauern dieser Anbauten verlaufen, indem sie die Kirche einfassen, nach rückwärts zu niedriger werdend, ein optischer Kunstgriff, der dem vor der Kirche Stehenden, zumal dem Betrachter, der den Bau vom Palast aus ins Auge faßt, eine größere Tiefe vortäuscht. So schlicht wie in den Linien ihres Aufrisses ist die kleine Kirche auch im Innern, die Kuppel ist einfach durch Gurte gegliedert, die den struktiven Gedanken stärker betonen, ihre Zwischenräume sind durch Rosetten verziert, nur über dem unverkröpften Gurtgesims, auf dem die Kuppel ansetzt, gibt ein Kreis von Girlanden haltenden Engelknaben einen reicher belebten Schmuck.

Den ganzen Reichtum seiner Phantasie entwickelte Bernini, als es sich darum handelte, einen kleinen ägyptischen Obelisken aufzustellen, den die Dominikaner 1665 im Garten des Klosters bei S. Maria sopra Minerva gefunden hatten und vor ihrer Kirche errichten wollten. Dieses Denkmal der Vorzeit war viel kleiner, als jener Obelisk, den Innocenz X. zwanzig Jahre zuvor auf Piazza Navona in die Mitte seiner Fontäne gestellt hatte, und aus diesem günstigen Umstand heraus

entwickelte Bernini in seinen Entwürfen eine Reihe von Möglichkeiten, die eine immer kühner und verblüffender als die andere. Er stellt die steinerne Nadel auf den Sechsberg des päpstlichen Wappens, er packt sie Riesen auf die Schultern begleitet sie mit Putten, schließlich läßt er sie von einem herkulischen Giganten auf beiden Armen balancieren oder läßt einen ähnlichen Goliath sich Mühe geben, den Obelisken umzureißen. Leider hat von allen diesen Projekten gerade das ärmlichste vor den Augen des Papstes Gnade gefunden, jenes, welches dann in den Jahren 1666 und 1667 auch ausgeführt wurde und einen plumpen Elefanten zeigt, welcher den Obelisken ziemlich stumpfsinnig auf dem Rücken trägt. Es war das letzte was Papst Alexander VII. von Arbeiten des Künstlers gesehen hat. Gerade in das Jahr, das den Obelisken ans Licht brachte, fällt die einzige Reise, die Bernini jemals weiter als in die nächste Umgebung von Rom entfernte, das Jahr 1665 wird fast ganz ausgefüllt durch seine Reise nach Paris und seinen Aufenthalt dortselbst. Zu dieser Reise kam der Künstler in seiner Eigenschaft als Architekt, in der er sich ja auch während des Pontifikates Alexanders VII. vorzugsweise betätigt hat.

In Paris stand die Vollendung des Louvre im Vordergrund der künstlerischen Interessen, ein würdiges Residenzschloß schien das erste Erfordernis, welches der glänzende Hof eines prunkliebenden jungen Monarchen notwendig machte. Colbert, dem der Bau unterstellt war, fand sich von den Plänen, die ihm von den französischen Architekten vorgelegt wurden, unbefriedigt, und da mehrere Konkurrenzen, die unter Beteiligung der namhaftesten Baumeister Frankreichs veranstaltet wurden, kein Resultat ergaben, beschloß er, sich nach Rom zu wenden. Zur Vollendung des Louvre fehlte nichts mehr, als die Hauptfassade des Gebäudes, die nach Osten gerichtet, der Kirche St. Germain l'Auxerrois gegenüberliegt. Der Architekt Levau, der bisher an dem Palast gebaut, war im Begriff, sie aufzuführen, als Colbert die schon im Zuge befindlichen Arbeiten 1664 sistierte, die Pläne Levaus erschienen ihm zu altväterisch. An der Konkurrenz für neue Entwürfe beteiligten sich Mansard, Lemercier, Jean Marot, Pierre Cottart, Claude Perrault, aber alles was sie planten mißfiel Colbert, der in den Projekten der französischen Baukünstler den großen Zug vermißte, den die moderne italienische, speziell die römische Architektur besaß. So entschloß er sich, die Entwürfe sämtlich nach Rom zu schicken, wo sie durch Poussins Vermittlung den berühmtesten römischen Architekten vorgelegt wurden. Es waren Carlo Rainaldi, Borromini, Pietro da Cortona und Candiani, die nicht nur zur Begutachtung, sondern auch zur Anfertigung eigener Projekte aufgefordert wurden. Aber auch ihre Vorschläge fanden in Paris keinen Beifall, und nun erst wandte sich Colbert an Bernini mit der Aufforderung, seinerseits eine neue Fassade für den Louvre zu entwerfen. Trotzdem selbst Berninis Projekt von den französischen Künstlern bemängelt wurde, besaß es doch genug Vorzüge, um Colbert zu veranlassen, Bernini um einen zweiten Entwurf zu bitten und ihn zugleich nach Paris zu einer Besichtigung der Lokalität einzuladen. Ludwig XIV. schrieb eigenhändige Briefe an den Papst, den Kardinal Chigi und den Künstler selbst, um Bernini zu dieser Reise zu bestimmen und bei dem Papste den nötigen Urlaub durchzusetzen. Domenico Bernini erzählt in der Biographie seines Vaters sogar, der König von Frankreich habe in den Frieden von Pisa einen Artikel aufgenommen, welcher den Papst verpflichtete, ihm seinen Architekten für drei Monate abzutreten. Am 29. April 1665 machte sich dann Bernini auf den Weg, begleitet von seinem 18jährigen Sohn Paolo und seinen Schülern Mattia de Rossi und Giulio Cartari und langte mit Aufenthalten in Siena und Florenz über Piemont an der französischen Grenze an. Er wurde überall mit den größten Ehrenbezeugungen empfangen, in Frankreich aber geradezu wie ein Prinz von Geblüt behandelt. Nachdem er in Lyon einen großartigen Einzug gehalten, traf er endlich in Juvisy mit Herrn von Chambray, Seigneur de Chantelou zusammen, einem Edelmann aus dem Hofstaat des Königs, den ihm



Abb. 73. Grabdenkmal Papst Alexanders VII. in der Peterskirche zu Rom. (Zu Seite 98.)

Ludwig XIV. zur Begrüßung entgegengesandt und während seines Aufenthaltes gleichsam als diensttuenden Kammerherrn bestimmt hatte. Am 3. Juni traf er in Paris ein und erhielt seine Wohnung im Palais Frontenac unweit des Louvre; seine Zimmer waren vom Hofe eingerichtet, seine Küche, Equipage usw. wurden vom Hof geliefert, er wurde behandelt und gehalten wie es einem Gaste des Königs zukam. Herr von Chantelou hat ein genaues Tagebuch geführt, welches sich über die ganze Dauer von Berninis Aufenthalt erstreckt und in seinen minutiösen Angaben nicht nur alle Äußerungen des Künstlers registriert, sondern auch

anführt, wer ihn besuchte, was er tat, wie er sich befand und anderes mehr. Diese Notizen erlauben tiefe Blicke in Berninis Art und Wesen zu tun, sie machen uns mit seiner Denkweise, seinem Urteil in künstlerischen Fragen, seinem Auftreten gründlich vertraut, sie zeigen den ganzen Menschen und einen höchste Achtung Gebietenden dazu. Wann immer Herr von Chantelou ihn auch aufsucht, stets ist er bei der Arbeit, er ist rastlos tätig, außer der Hauptaufgabe, dem Entwurf der Louvrefassade, modelliert er die Büste des Königs, macht für die Königin Pläne zu einem Altar in Val de Grace und widmet sich auch im Interesse zufälliger Besucher künstlerischen Aufgaben von Bedeutung, wie der Umgestaltung von Treppenhäusern und anderen Fragen des Baufaches. Dabei von der größten Mäßigkeit, er beklagt sich nur über zu reichliche Kost, und von exemplarischer Frömmigkeit, welche ihn in jeder Kirche, die er besucht, zu langem Gebete verweilen läßt. Inmitten eines dichten Netzes von Intrigen, die ihn umgeben, beweist er den feinsten Takt des gewiegten Hofmannes, er entzückt den König durch seine geistreiche Unterhaltung und imponiert den Herren und Damen der großen Welt, die ihn unaufhörlich besuchen, durch sein würdevolles Auftreten.

In seinem Projekt für den Louvre ging Bernini sogleich auf das Ganze, am liebsten hätte er das Gebäude, so wie es war, dem Boden gleichgemacht und ein neues aufgeführt, denn wie er sich gegen Colbert aussprach, für einen so großen Monarchen wie den König von Frankreich ist nur das Großartigste gut genug. Sein Entwurf für den Louvre zeigt im Grundriß mehr die Eigenschaften eines italienischen, als die eines französischen Palastes, vor allem tadelt Gurlitt an demselben, daß der Gedanke einer bequemen Verteilung der Räume ganz vernachlässigt sei, die Verbindungen seien ungenügend, die Treppen weit entfernt von den Sälen, deren Zugang sie bilden, auf Anlage von Nebenräumen sei gar nicht Bedacht genommen. Dieser Umstand setzte den Plan gerade in Frankreich schonungsloser Kritik aus, denn die Franzosen begannen gerade dieser Seite der Baukunst, einer auf Bequemlichkeit des Lebens bedachten Gesinnung, Rechnung zu tragen, während den Italienern der Sinn dafür völlig fehlte. Im Aufriß der Fassade ging er von dem Prinzip aus, das ihn auch bei dem Entwurf des Palazzo Chigi bestimmt hatte, nur werden die Formen den größeren Verhältnissen und der weiträumigen Umgebung angepaßt, wuchtiger. Das Erdgeschoß baut sich in massiv gequaderter Rustika auf, darüber fassen korinthische Halbsäulen bzw. Pilaster von 22 Meter Höhe die beiden oberen Stockwerke zu einer Kolossalordnung zusammen, welche von einem Konsolengesims mit hoher Attika überragt wird. Gegliedert ist die ausgedehnte Fassade durch Vorziehen eines breiten Mittel- und zweier schmälerer Eckrisalite; in der statuengekrönten Balustrade verklingt sie gegen den Himmel. Berninis Entwurf fand die allerhöchste Billigung, am 17. Oktober 1665 wurde der Grundstein gelegt, und eine von Jean Varin geschnittene schöne Medaille verewigte den königlichen Entschluß, Berninis Ideen ausführen lassen zu wollen. Einige Tage darauf verließ Bernini Paris, um sich reich beschenkt nach Rom zurückzubegeben, Mattia de Rossi sollte nach Erledigung dringender in der Heimat seiner wartender Arbeiten wiederkommen und die Bauleitung übernehmen. Kaum war der Meister abgereist, da brach die latente Unzufriedenheit der zurückgesetzten französischen Künstler in einem offenen Sturm aus. Charles Perrault hatte sich, noch während Bernini in Paris weilte, durch Bestechung eines Dieners Einsicht in die streng geheim gehaltenen Pläne des italienischen Architekten verschafft und ihre Kenntnis seinem Bruder Claude, einem praktischen Arzt und Amateurarchitekten, vermittelt. Nun trat dieser mit einem eigenen Entwurf hervor, der, wenn er sich im Grundriß der Fassade, in der Art, wie die Mitte und die Seiten durch Vorziehen eines breiteren und zweier schmälerer Risalite betont werden, auch unverkennbar an Berninis Projekt anlehnt, dasselbe doch in ganz eigener schöpferischer Weise umgestaltet und in seiner ästhetischen Wirkung weit übertrifft. Es kann nicht wundernehmen, daß sich der König für den Entwurf

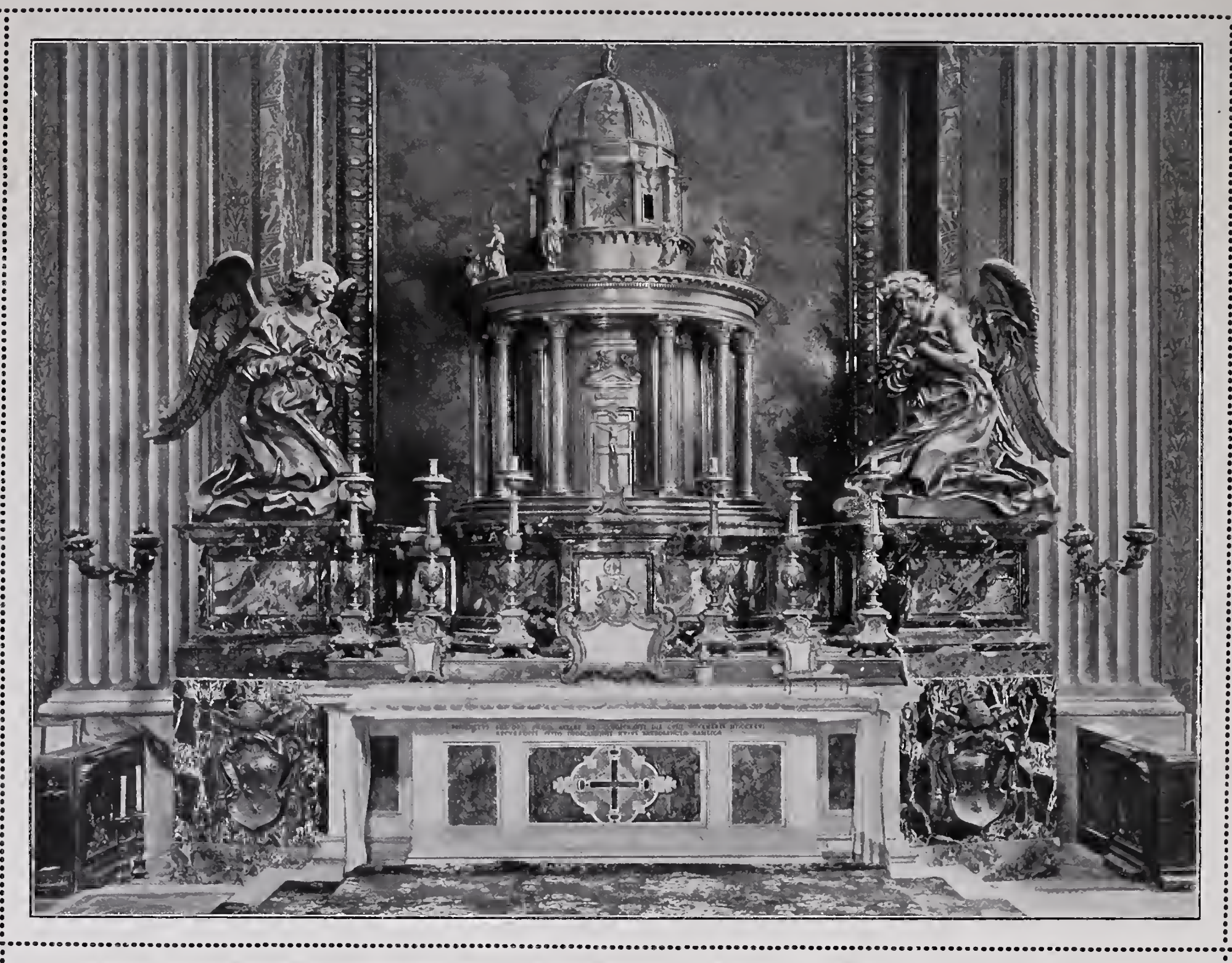


Abb. 74. Sakramentshaus und anbetende Engel. Rom, Peterskirche. Aufnahme von Alinari, Florenz. (Zu Seite 100.)

von Claude Perrault aussprach, und daß dieser mit Hintansetzung von Berninis Plan von 1667 bis 1674 auch ausgeführt wurde.

Kurz nach seiner Ankunft in Paris hatte Bernini auf Verlangen des Königs eine Büste desselben begonnen, die er anfangs Oktober ablieferte. Sie stellt den jugendlichen Monarchen im Harnisch mit einer Spitzenkrawatte dar, den unteren Abschluß bildet eine flatternde Draperie. Dem von den reichen Lockenwellen der Perücke eingerahmten Antlitz hat der Künstler den Ausdruck höchsten Stolzes verliehen, auch wer nicht wüßte, wer der hier Porträtierte ist, könnte nicht im Zweifel sein, einen Herrscher vor sich zu sehen, dem das Gottesgnadenbewußtsein aus allen Poren dringt. Die Büste wurde sehr ähnlich gefunden und trug Bernini den Auftrag für ein Marmorstandbild des Königs zu Pferde ein. Es war das drittemal, daß ihm eine solche Aufgabe gestellt wurde. Innocenz X. hatte schon 1654 ein Denkmal des Kaisers Konstantin von ihm verlangt, welches als Gegenstück zu jenem der Gräfin Mathilde gedacht war. Bernini machte eine Reiterfigur, die erst 1670 vollendet war und auf Befehl Clemens' X. am Eingang der Scala regia so aufgestellt wurde, daß sie zugleich als Abschluß der Vorhalle von S. Peter wirkt. Der Kaiser ist in dem Augenblick aufgefaßt, als ihm jene himmlische Erscheinung zuteil wird, die ihm den Sieg im Zeichen des Kreuzes verheißt. Er blickt verzückt gen Himmel, staunend die rechte Hand erhebend. Das Pferd kurbettiert, es ruht auf den Hinterbeinen in der damals herkömmlich gewordenen Stellung, die sich auf den Reiterbildern des Velasquez, van Dycks, auch in Taccas Statue Philipps IV. wiederfindet. Die Aufregung, in der Reiter und Pferd sich befinden, wird für den Beschauer noch stärker akzentuiert durch einen mächtigen Vorhang von Stucco Lustro, dessen schwere Falten der Sturm zur Seite treibt. Dieser stark bewegte Hintergrund läßt die Gruppe noch unruhiger erscheinen und macht das Übernatürliche des Vorgangs noch eindrucksvoller. Dieses war die erste in dreiviertel Relief ausgeführte Reiterstatue Berninis, eine zweite des Herzogs von Modena wurde nicht ausgeführt. Er begann jene Ludwigs XIV. im Jahre 1669 als freistehende Vollskulptur und beendete sie bis 1677. Reiter und Pferd sind ähnlich gefaßt wie der Konstantin, das Pferd ruht wieder auf den Hinterbeinen, der König in majestätischer Haltung ist im Begriff, den Berg des Ruhmes hinanzusprengen. Das kolossale Werk, Sockel, Pferd und Reiter aus einem Marmorblock, gelangte erst 1684 nach Berninis Tode an seinen Bestimmungsort. Dem König mißfiel die Gruppe auf das höchste, er ließ sie durch François Girardon in einen Markus Curtius umwandeln und verbannte sie in einen Winkel des Parkes von Versailles, wo sie noch heute steht.

Anderthalb Jahr nach des Meisters Rückkunft von Paris starb Alexander VII. und ihm folgte im Juni 1667 Kardinal Giulio Rospigliosi als Clemens IX. Wie sein Vorgänger war er bedacht, dem Genie Berninis würdige Aufgaben zu stellen. Einmal wollte er die Tribuna von S. Maria Maggiore ausbauen und zur Aufnahme von seinem und seines Vorgängers Grabdenkmalen einrichten lassen, dann aber beschloß er eine Restaurierung des verfallenen Ponte San Angelo. Bernini entwarf die Marmorbalustraden und die Figuren von zehn Engeln, welche die Instrumente der Passion Christi in Händen halten. Zwei derselben, jene mit der Dornenkrone und dem Kreuzestitel, führte er selbst aus, der Papst fand sie aber zu wertvoll, um sie den Unbilden der Witterung auszusetzen, so wurden sie durch Kopien von Schülern ersetzt und gelangten 1731 als Geschenk eines Nachkommen des Prospero Bernini in die Kirche S. Andrea delle Fratte; die Statuen der übrigen wurden nach Berninis Modellen von Giacomo Fancelli, Antonio Raggi, Lazzaro Morelli, Antonio Giorgetti, Paolo Bernini, Girolamo Lucenti, Domenico Guidi und Ercole Ferrata ausgeführt, die ganze Arbeit war 1670 beendigt. Im Auftrage dieses Papstes entwarf Bernini die Familienkapelle der Rospigliosi in der Kirche Il Gesù in Pistoja und eine Villa in Lamporecchio; das größte Unternehmen aber, das Clemens IX. geplant hatte, der Ausbau von

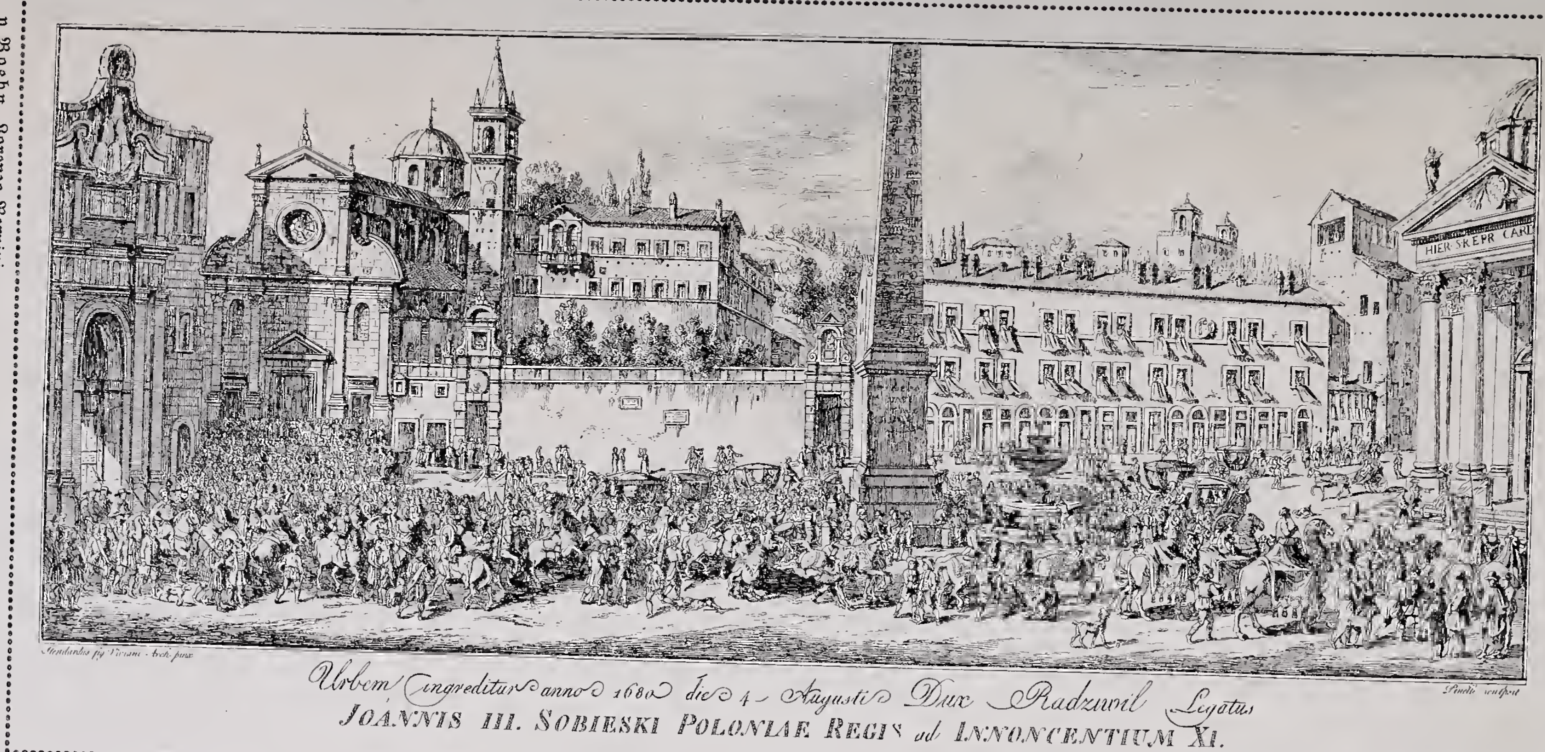


Abb. 75. Piazza del Popolo in Rom mit dem Einzug des Fürsten Radziwill. 4. August 1680.
Nach dem Kupferstich Pinellis. (Zu Seite 101.)

S. Maria Maggiore kam nicht zur Ausführung. Berninis Plan, der allerdings die alte Apsis mit ihren Mosaiken zerstört hätte, war vom Papste genehmigt, im September 1669 auch schon der Grundstein des Anbaues gelegt worden, als der im Dezember erfolgende Tod Clemens' IX. die Arbeit unterbrach. Die Verwandten des Verstorbenen scheuten die großen Kosten, und der neue Papst Clemens X. aus der Familie Altieri war weder ein Freund kostspieliger Bauten, noch ein Gönner Berninis, nahm er ihm doch das Amt eines Architekten der päpstlichen Kammer und übertrug es Carlo Fontana. Er ließ dem Künstler sagen, er möge sich ausruhen; aber er hätte gerade so gut der Zeit befehlen können, stille zu stehen, Bernini kannte keine Ruhe. In diesen Jahren entstand das Grabdenkmal Alexanders VII., welches entgegen seiner ursprünglichen Bestimmung nicht in S. Maria Maggiore, sondern in der Peterskirche aufgestellt wurde.



Abb. 76. Die selige Ludovica Albertoni. Rom, S. Francesco a Ripa.
Aufnahme von D. Anderson, Rom. (Zu Seite 101.)

Der Meister wählte (oder erhielt?) als Standort für dasselbe eine Nische, die durch eine Tür, den Ausgang auf Piazza S. Marta, unterbrochen wird, also einen Platz von ungünstigsten Abmessungen. Er wird der Schwierigkeiten, die in der gezwungenen Rücksichtnahme auf das Portal liegen, dadurch Herr, daß er einen schweren Teppich von gelbem Marmor über den Türsturz wirft und denselben dadurch dem Auge entzieht. Über ihn stellte er ein Piedestal in den einfachen Formen eines mäßig profilierten Sockels, auf dem der Papst im Gebete kniend dargestellt ist. Unten, etwa in halber Höhe der Tür, umgeben ihn die vier allegorischen Frauengestalten der Wahrheit, Barmherzigkeit, Gerechtigkeit und Klugheit, von denen die beiden ersten in ganzer Figur, die zwei rückwärts befindlichen nur in halben Figuren zu sehen sind. Aus den Falten der Draperie schwebt der Tod hervor, dem betenden Papst das abgelaufene Stundenglas zeigend. Die Komposition, auch in dem verwendeten Material von verschiedenfarbigem buntem



Abb. 77. S. Andrea auf dem Quirinal. Nach Rossis Nuovo teatro. (Zu Seite 101.)



Abb. 78. Anima dannata. Rom, Palazzo di Spagna. (Zu Seite 104.)

und weißem Marmor und vergoldeter Bronze von großem Reichtum, ist im Aufbau, der den ungünstigen Raum glänzend zu nutzen weiß, von bewunderungswürdigem Geschick. Die Ausführung lag in den Händen von Gehilfen, von Bernini selbst dürfte nur der Kopf der Papststatue herrühren. Die ursprünglich völlig nackte Gestalt der Wahrheit erhielt unter Innocenz XI. ein Blechgewand. 1678 war das Denkmal aufgestellt. Papst Clemens X. hatte Bernini zwar in seiner Tätigkeit beschränkt, aber ganz verzichtete er doch nicht auf dieselbe und machte sie der Peterskirche nutzbar. So kam unter ihm das neue Ziborium zustande, mit dessen Anfertigung Bernini zwar schon im Jahre 1629 beauftragt worden war, das aber erst 1676 auf dem Altar der Sakramentskapelle aufgestellt wurde. Bernini gab dem Behälter, in dem die konsekrierte Hostie aufbewahrt wird, die Gestalt eines Rundtempelchens mit hoher Kuppel, ein Umgang von Säulchen trägt ein Gebälk mit den Statuen der zwölf Apostel. Gold und Vergoldung, Edel- und Halbedelsteine sind nicht gespart, um dies Ziborium als ein Behältnis des Allerheiligsten zu charakterisieren. Die Linien der Zierarchitektur sind von der größten Einfachheit, sie entstammen dem Tempietto das Bramante neben S. Pietro in Montorio errichtete. Rechts und links stellte Bernini neben das Ziborium die Statuen zweier Engel, die das Sanktissimum kniend verehren. Unter Clemens X. wurde auch die Dekoration des Petersplatzes beendigt, indem Bernini die zweite Fontäne aufstellen ließ, bei deren Gestaltung er sich streng an die der ersten von Maderna entworfenen hielt, er steigerte nur die Wirkung beider, indem er ihnen größere Mengen Wassers zuführen ließ. Im September 1676 wurde Benedetto Odescalchi unter dem Namen Innocenz XI. der Nachfolger des im Juli des gleichen Jahres verstorbenen Papstes Clemens X. Domenico Bernini

rühmt ihm nach, daß er zwar äußerst sparsam gewesen sei, die Gehälter und Pensionen verkürzt oder eingezogen habe, sein Vater aber von diesen Maßregeln ausgenommen worden sei. Unter ihm hat Bernini gemeinsam mit Carlo Rainaldi und Carlo Fontana die Regulierung der Piazza del Popolo durchgeführt; die drei großen Straßenzüge der Via Babuino, des Korso und der Ripetta wurden systematisiert und durch die Rundkirchen S. Maria di Montesanto und S. Maria de Miracoli eingefaßt. Ihre Symmetrie und die Säulenhallen, errichtet aus den Überresten des abgetragenen Kampanile der Peterskirche, haben dem Platze das großstilisierte und zugleich gefällige Ansehen gegeben, welches lange Generationen nordischer Romfahrer entzückte und schon beim Eintritt in die ewige Stadt mit dem Eindruck welthistorischer Größe umfing.



Abb. 79. Anima beata. Rom, Palazzo di Spagna. (Zu Seite 104.)

Zu den letzten plastischen Arbeiten des Künstlers gehört die Statue der seligen Ludovica Albertoni, einer Angehörigen des Kardinals Paluzzo Altieri, welche dieser für die Kirche S. Francesco a Ripa in Trastevere ausführen ließ. Die Selige liegt auf einem Bett ausgestreckt, im Augenblick des Verscheidens, der Kopf mit brechenden Augen sinkt zurück, noch einmal krampfen sich die Hände über dem Herzen, dessen Schlag versagt, doch schon strecken sich die Glieder und der nächste Moment wird dem schmerzdurchzuckten Körper die ewige Ruhe bringen. Berninis bester Bau war die kleine Kirche S. Andrea beim Novizenhaus der Jesuiten auf dem Quirinal, errichtet im Auftrage des Kardinals Pamphili im Jahre 1658. Sie ist ausgezeichnet durch ihren höchst originellen elliptischen Grundriß, der Eingang und Hochaltar an die kürzere Achse legt. Korinthische Pilaster gliedern die Wände im Innern, die beim Hochaltar zurückweichen und die Pilaster an dieser Stelle durch Säulen ersetzen. Die ovale Kuppel wird wie jene der Kirche in

Ariccia durch Gurte geteilt, das Gesims auf dem sie ansetzt ziert ein Kranz von Putten. Die kleine Vorhalle mit ihren Pilastern und Säulen kopiert das Halbrund des Altars der von Bernini früher errichteten Kapelle Allaleona; sehr originell wirkt die Bildung der Strebepfeiler und ihrer Schnecken.

Die Halbfigur eines segnenden Christus, von den ältesten Biographien des Meisters übereinstimmend als sein letztes Werk bezeichnet, war von ihm der Königin Christine bestimmt. Es ist ungewiß, ob sie dieselbe erhalten hat, jedenfalls ist sie heute nicht mehr nachzuweisen. Der 82 Jahre zählende Künstler erkältete sich, als er bei den Restaurierungsarbeiten der Cancellaria zu lange in den kalten Souterrains verweilte. Ein Fieber warf ihn auf das Krankenlager. Als ein Schlaganfall seinen rechten Arm lähmte, und der Nimmermüde sein Ende herannahen fühlte, ließ er durch den Kardinal Decio Azzolini die Königin Christine anflehen, für ihn zu beten, denn bei der besonderen Sprache, die sie mit dem lieben Gott führen könne, wäre eine gnadenvolle Aufnahme ihrer Fürbitte sicher. Am 28. November 1680 starb er und wurde in S. Maria Maggiore beigesetzt. Bernini hatte sich am 15. Mai 1639 mit Catharina Tezio, dem schönsten Mädchen Roms, vermählt und 34 Jahre mit ihr gelebt. Von seinen elf Kindern starben zwei in jugendlichem Alter, drei von den vier Söhnen wurden Geistliche, nur einer, Paolo Bernini, schlug die Laufbahn des Vaters ein. Von den fünf Töchtern gingen zwei ins Kloster, die übrigen verheirateten sich mit angesehenen Männern. Er hinterließ ihnen ein Vermögen von 400 000 Skudi (nach heutigem Geldwerte etwa 1 Million Mark) und einen bedeutenden Besitz von Kunstwerken.

⊠ ⊠ ⊠

Betrachtet man das Gesamtwerk Berninis, so wird man durch den Umfang und die Mannigfaltigkeit desselben überrascht. Er wirkte als Architekt, als Bildhauer, Maler, Dichter und Dekorateur und hat auf allen diesen Gebieten Neues, ja zum Teil Unerhörtes geleistet. Wenn in den Werken seiner Zeitgenossen die Fäden, welche sie mit der Vergangenheit verknüpfen, offenliegen, so fehlt im Schaffen Berninis das Bindeglied zur Renaissance so gut wie völlig, es ist nur in seinen frühesten Architekturen deutlich zu erkennen. Seine Erstlingsskulpturen, also seine ersten Schöpfungen überhaupt, zeigen in Auffassung und Ausführung schon einen eigenen und ganz neuen Stil. Mitten im Eklektizismus jener Spätlinge, die unverdrossen auf Rafaels und Michelangelos Bahnen wandeln, erscheint Bernini wie ein Phänomen. Er ist da und mit ihm eine

Abb. 80. Grabdenkmal des Doktors Fonseca.
S. Lorenzo in Lucina, Rom. Photographie von D. Anderson, Rom.
(Zu Seite 106.)



Abb. 81. Franz I., Herzog von Modena.
Modena, Galleria Estense.
Nach einer Photographie von Alinari & Cook in Rom.
(Zu Seite 106.)

neue Kunst, eine Kunst, die selbst in der Technik ihrer Handgriffe nichts mehr mit jener der vorigen Generation gemein hat. Bernini entdeckte die weiten Gebiete der Stimmungen und Empfindungen und eroberte sie künstlerisch durch die Meisterschaft, mit der er sein Material beherrscht und ihm Wirkungen abringt, an die vor ihm niemand auch nur zu denken gewagt hätte. Er schmilzt Architektur, Plastik und Malerei zu einem untrennbaren Ganzen zusammen, er vereinigt sie und erzielt aus ihrer Verbindung Eindrücke von einer Nachhaltigkeit und Kraft, wie sie keiner vor ihm, kaum einer nach ihm zu erreichen gewußt hat. Er empfindet als Maler und drückt den malerischen Gedanken in Architektur und Plastik aus, er versteht selbst dem Weiß des Marmors farbige Wirkungen zu verleihen und löst den Stein in Licht- und Schattenpartien, wie ein Schwarz-Weiß-künstler die Fläche des Papiers. Er bringt zu seinem Beruf die Technik des Vaters mit, aber schon in seinen ersten Werken geht er soweit über dieselbe hinaus, modifiziert und erweitert sie nach so verschiedenen Richtungen, daß sie in seinen Händen das höchst persönliche Werkzeug ganz neuer Bekenntnisse wird. Sein Meißel nimmt dem Stein die starre Unbeweglichkeit der unbeseelten Materie und erfüllt ihn mit atmendem Leben, die Wesen, die er bildet, scheinen Menschen mit pochendem Herzen und zuckenden Nerven. Der Marmor besitzt kein Geheimnis, das er ihm nicht zu entreißen wüßte, im Wechsel glatter, rauher und polierter Flächen, im Ausbohren und Unterarbeiten, im Vertiefen und Erhöhen, in stumpfen Tönen und Durchscheinenlassen entlockt er ihm scheinbar spielend auch die verborgensten Reize. Er handhabt tausend Kunstgriffe, die er sich erst erfunden, um dem Stein den Anschein täuschendster Wirklichkeit zu leihen; wie er Haar und Haut den warmen Glanz frischen Lebens einflößt, so gibt er auch seinen Stoffen die volle Natürlichkeit ihrer Erscheinung. Den schillernden Seidenglanz kardinalizischen Purpurs, das weiche Gefältel leinener Wäsche und durchbrochener Spitzen, den Schimmer von Samt und Pelzwerk, die malerische Pracht vielfarbiger Stickereien übersetzt er so mühelos in Stein, wie das Funkeln einer Rüstung und das Leuchten der Juwelen. Diese Wirkung erzielt er durch Monochromie, denn niemals hat Bernini zur Tönung des Marmors gegriffen oder sich bei seinen Porträtskulpturen des farbigen Marmors bedient, die einzige Büste aus Buntmarmor, die man ihm lange zuschrieb, jene am Grabdenkmal des Antonio Nigrita in S. Maria Maggiore ist, wie Muñoz kürzlich nachgewiesen hat, nicht von seiner Hand, sondern von Francesco Caporale.

Dieser zu höchstem Raffinement gesteigerte Aufwand der technischen Mittel dient dem Künstler aber nur zur Gestaltung seiner Idee, er ist ihm niemals Selbstzweck. Von seinem ersten Werke an ist es Bernini um die Darstellung von Leiden-

schaften zu tun, und wenn er darin Erfolge errang, wie sie in der Skulptur noch keinem beschieden gewesen, wenn er in den plastischen Werken seiner Hand das aufgeregte Wesen seiner ganzen Zeit gleichsam verkörperte, so dankt er das seinem Temperament, einer Mitgift, welche die Natur seinen malenden Zeitgenossen wenigstens versagt zu haben scheint. Er beherrscht die ganze Skala menschlicher Empfindungen in allen Abstufungen von Leid und Lust, und die überzeugende Wahrheit, mit der er ihnen Ausdruck zu verleihen weiß, mit der er gerade den kompliziertesten Stimmungen nachzugehen liebt, verrät, wie sehr er ein jedes seiner Werke im Innersten erlebt hat. Dieser Umstand wird Berninis plastischem Werk stets seinen unvergleichlichen Wert sichern, denn das, was später Geborene an demselben vielleicht abstößt, die Züge eines übersteigerten Empfindens, fallen der Zeit zur Last, deren Geschmack gerade die krassen Effekte verlangte. Wenn der Kopf seiner verdammten Seele den Mund soweit aufreißt, daß man die ganze Zunge sieht und das fürchterliche Gebrüll völliger Verzweiflung zu hören meint, so grenzt diese Charakteristik bei allem Grauen doch hart an die Karikatur und erklärt sich, wie die starke Betonung der Aufregung im Antlitz des David, dessen Brauen sich nach vorn wölben, dessen Zähne sich in die Unterlippe graben, nur aus der Jugend des Künstlers, der da glaubte, alle Effekte noch doppelt unterstreichen zu müssen. Da wo die Seele des Künstlers den geringsten Anteil hatte, wird man sich von dem Werk auch am wenigsten befriedigt fühlen, die Ziererei der Proserpina, das tierische Behagen Plutos, die er nicht mit erleben konnte, hat er auch nicht mit der Echtheit wiedergeben können, wie die Anmut schönheitstrunkener Jugend in Apollo und Daphne, den Ernst ruhiger Konzentration in der Äneasgruppe. Am überzeugendsten wirkt er in seinen religiösen Skulpturen, bei ihnen war er mit seiner ganzen Seele und es ist gewiß kein bloßer Zufall, daß sie in seinem Oeuvre den weitaus größten Platz beanspruchen. Mit der heiligen Bibiana beginnend, durchläuft er in ihnen die ganze Stufenleiter der Gefühle, wie sie die Andacht der Zeit den „Beginnenden", den „Fortfahrenden" und den „Vollkommenen" vorschrieb, damit sie aus dem Stadium des Gottsuchens zu dem des Gottschauens gelangten. Die Verschiedenheit der religiösen Empfindungen darzustellen, wie sie durch Temperament, Geschlecht, Lebensalter und Umstände nuanciert werden, gelingt Bernini so glänzend, daß er Nachfolgern kaum etwas Neues zu sagen übrig ließ. In jugendlicher Zuversicht schwingt die Seele Daniels sich zu Gott auf; mit dem Lutherschen Bekenntnis: Hier stehe ich, ich kann nicht anders! bietet Longinus sich in soldatischer Treue dem Herrn, in greisenhafter Resignation drückt Hieronymus das Kruzifix an seine Brust, sich eins wissend mit dem Gekreuzigten. Die Sehnsucht schwärmerischen Gottverlangens spricht aus den schönen Zügen Bibianas; mitten aus der Qual seines Martyriums heraus, sucht der Blick des heiligen Laurentius himmlischen Trost, aus tiefster Not ruft Magdalena den Herrn, während die heilige Therese in den Wonnen der Vereinigung mit Gott besinnungslos dahinstirbt. In der Anima beata hat der Künstler sich an die Darstellung der Seligkeit der Verklärten gewagt, in der Ludovica Albertoni an den höchsten Moment, da sich in der Agonie des Todes Leib und Seele trennen. In den zahlreichen Figuren seiner Engelgestalten, wie sie auf dem Altar von S. Agostino knien, das Sakrament auf dem Altar in S. Peter verehren, sich um die Wölbungen und Altäre in S. Maria del Popolo schwingen, variiert er sein Thema, indem an die Stelle des Verlangens und der Sehnsucht, wie sie dem Sterblichen eigen, die ruhige Gewißheit jener Wesen tritt, die im Anschauen der ewigen Herrlichkeit, im unaussprechlichen Glanz der Himmel leben. Erst in die Spätzeit seines Lebens, in den „misticismo morboso" seiner letzten Jahre, wie Fraschetti sich sehr bezeichnend ausdrückt, gehören die Engelgestalten, die mit den Instrumenten der Passion in Händen, in den Grimassen ihrer verzerrten Gesichter die Geheimnisse des Leidens Christi schaudernd innewerden.



Abb. 82. Costanza Buonarelli. Florenz, Museo Nazionale.
Aufnahme von D. Anderson, Rom. (Zu Seite 106.)

Während Bernini lebte, gab es nur eine Stimme der Bewunderung für diese Skulpturen, die mit so ungeheurem Nachdruck von den innersten Erlebnissen der christlichen Seele berichten, die immer wieder auf den Himmel als den Ort der Erfüllung aller Sehnsucht hinweisen. Das siebzehnte Jahrhundert empfand religiös und wie äußerlich heute auch in dieser Kunst manches erscheinen mag, das Übertriebene der Gebärde und des Ausdrucks gefielen der Zeit, welche selbst übertrieben empfand. Seit der Skeptizismus des folgenden Jahrhunderts die christliche Kirche ins Wanken brachte, hat die Menschheit jedes Verhältnis zu der leidenschaftlichen, seelischen Erregung, wie sie das Bekenntnis jener Zeit charakterisiert, verloren, wir finden die innere Distanz nicht mehr zu ihr und zu den Werken ihrer Kunst. Dieser Umstand hat Berninis Plastik im Urteil der Folgezeit vielleicht nicht minder geschadet, als seiner Architektur der strenge Klassizismus. Ausgenommen von der Verurteilung des einseitigen Kunstrichtertums einer von der Antike geblendeten Nachwelt blieb dauernd nur des Meisters Porträtskulptur. Hätte er auch nichts hinterlassen als seine Büsten, man würde Bernini schon ihretwegen zu den größten Künstlern rechnen müssen. Mit seiner glänzenden technischen Geschicklichkeit verband er einen Blick für das Charakteristische einer fremden Persönlichkeit, eine Sicherheit im Treffen der individuellen Züge seines Objektes, daß die Bildnisse, die er geschaffen, für alle Zeiten die Essenz des siebzehnten Jahrhunderts bewahren werden. Realistisch aufgefaßt, ohne in den platten Naturalismus einer bloßen Naturabschrift zu verfallen, zeigen sie das Geistige der Menschen in seinen bestimmenden Zügen, sie geben den Dargestellten im vollen Wert seiner Persönlichkeit ohne die zufällige Beeinträchtigung, wie sie durch Stimmung oder Krankheit herbeigeführt werden kann. So rief einmal Urban VIII. aus, als er den Monsignore Montoya neben seiner von Bernini ge=

fertigten Büste sah, dies ist der Monsignore, indem er auf die Büste wies, und dies sein Bild, indem er auf ihn selbst deutete. Die lange Reihe der Papstbüsten, welche Bernini geschaffen, begonnen mit dem mißgünstigen Paul V., dem selbstgefälligen Urban VIII., dem kleinlichen, unzufriedenen Innocenz X., erzählt die Geschichte des Papsttums deutlicher als dicke Bände der Erzählung es vermöchten. Wie hat er den melancholischen Ernst des Bischofs Santoni, die säuerliche Frömmigkeit des Gelehrten Bellarmin, die innige Überzeugung eines Fonseca, die angeborene Würde des vornehmen Mannes selbst in den feisten Zügen des Kardinals Borghese zu fassen gewußt! Welch unnachahmlicher Stolz spricht aus den schönen Zügen Ludwigs XIV. oder Franz' I. von Modena! Sein Meisterstück ist vielleicht die Büste der Costanza Buonarelli, schön und reizvoll, trotzdem ihr die Magd aus den Augen sieht; man fühlt es, wenn man es auch nicht wüßte, daß sie dem jungen Meister mehr war, als nur ein Modell, daß sein Herz ihretwegen gelitten, daß die Hand, die den Meißel über den glatten Marmor führte, im Wechselspiel von Liebe und Haß, Eifersucht und Verachtung gezittert hat.

Bewundernswert ist das Geschick, mit dem er den Abschluß seiner Büsten herstellt, bald weitausladend, wie beim Kardinal Borghese, bald spitz verlaufend, wie bei Paul V., bei diesen in stattlicher Breite die Wirkung unterstützend oder mit knappem Ansatz hinter der Bedeutung des Kopfes zurücktretend, wie bei der Buonarelli, die Behandlung des Gewandstückes ist immer geistreich und immer anders gefaßt. Von einfachen, glatten Formen ausgehend, steigert sie sich in der späteren Zeit zu großem Reichtum, wie in der Büste Alexanders VII., deren knitterig unruhige Falten die Oberfläche beleben, oder zu phantastischer Willkür in dem flatternden Tuch bei den Büsten Franz' I. und Ludwigs XIV., bei denen der bauschende Stoff den Effekt der Majestät und des Stolzes wesentlich mit hervorbringt. Die starre, fast unbewegliche Pracht der päpstlichen Pontifikalgewänder, zumal des kolossalen Mantels, meistert er in seinen Papststatuen in einer nicht zu übertreffenden Vollendung; in schwerem Flusse rauschen die Falten zu einer Wucht der Formen auf, die der Erscheinung ihrer Träger Ernst und Größe leiht. Bernini beweist darin seine glänzende Begabung als Dekorateur, die er ja in seinem langen Leben oft genug Gelegenheit hatte zu zeigen. In der originell bizarren Form, in der Löwenhaut und Adler als Einfassung der Kartuschen am Sockel der Apollogruppe verwendet sind, kündet sich ein neuer Ornamentstil an; wundervoll sind die Linien, in denen die Umrisse der Denksteine von Urban VIII. und Carlo Barberini in S. Maria Aracoeli mit den Figuren zusammengehen, prächtig der Wurf des Stuckvorhanges der Sala Ducale im Vatikan. Der große Dekorationskünstler zeigt sich auch in der Art, wie er bei seinen Innenarchitekturen Marmor, Bronze und Vergoldung zusammenzustimmen weiß, in der Kapelle Allaleona tönt das stolze Rot des Rosso antico mit dem dunklen Grün des Serpentins, dem satten Gelb des Giallo antico und der durchsichtigen Zartheit des orientalischen Alabasters zu einer wahrhaft feierlichen Heiterkeit zusammen; wie versteht er durch die sorgsame Auswahl des kostbar bunten Marmormaterials den Stimmungsgehalt seiner Papstgräber zu steigern, bei der Mosaizierung des Bodens, der Bekleidung der Pfeiler in S. Peter, in der Zusammenstellung der Töne und ihrem Abwiegen gegeneinander die Wirkung zur Würde des Ortes zu berechnen. Nie verliert er das Ganze aus dem Auge, immer ist es ihm um die Sache zu tun, in deren Dienst er sein Genie stellt, unbekümmert, ob er vielleicht das Werk anderer dadurch fördere, ein Zug, der gerade bei seinen bedeutendsten Architekturen hervortritt.

Als Architekt fußt Bernini in der Spätrenaissance, in deren Formen seine ersten Schöpfungen sich bewegen, so das Grabdenkmal des Kardinals Bellarmin, wie es früher im Gesù stand und der Hochaltar in S. Agostino. Sehr rasch aber hat er diese Fesseln abgestreift und schon sein erster größerer Bau, die Fassade

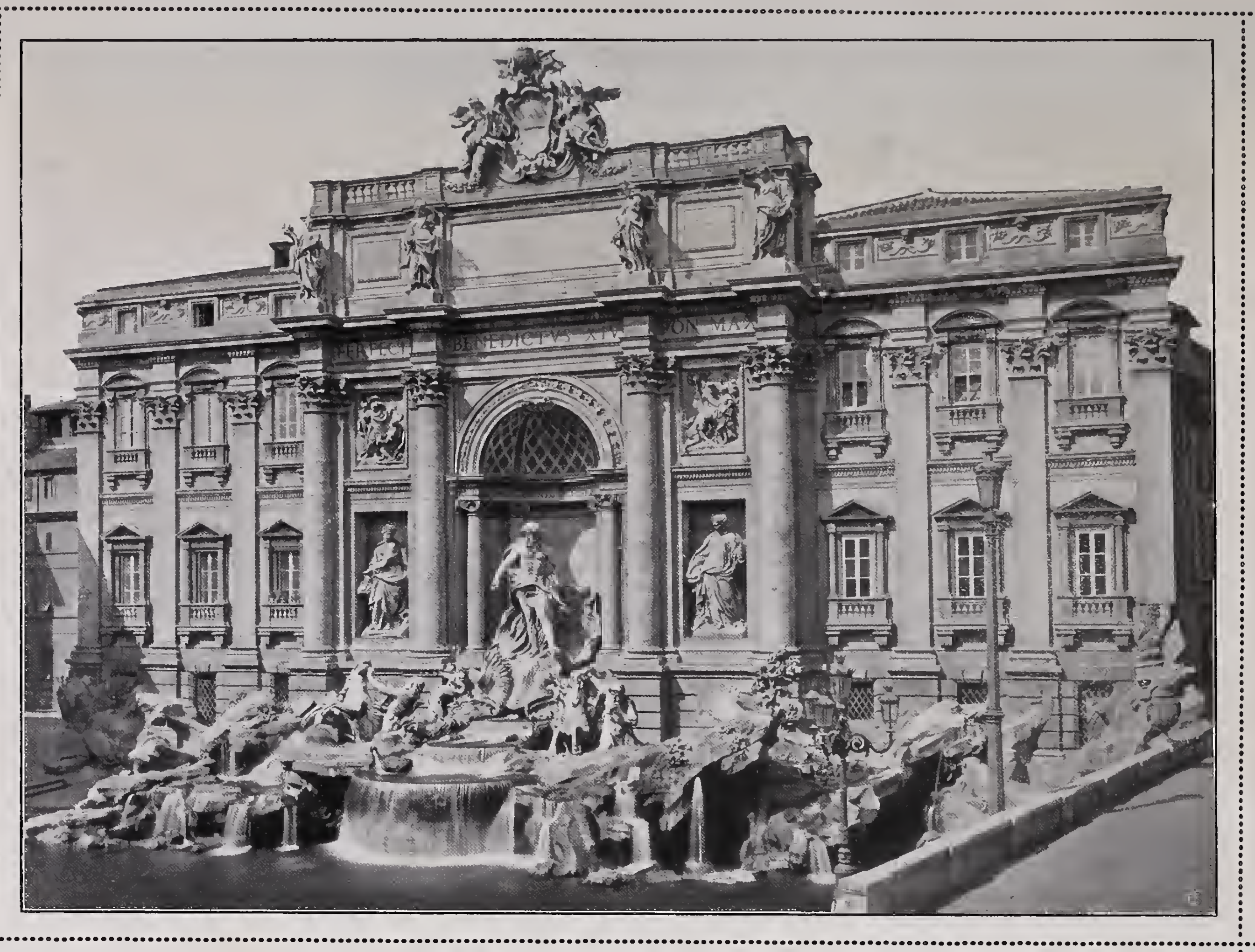


Abb. 83. Fontana Trevi, Rom. (Zu Seite 108.)

von S. Bibiana, zeigt ihn auf eigenen Wegen. Alle seine Bauten, S. Bibiana sowohl wie die späteren, sind in einfachen, ruhigen Linien klar gegliedert, den Zug monumentaler Größe, den er ihnen zu geben weiß, erzielt er durch die Steigerung des Einfachsten. So liebt er die Zusammenfassung der einzelnen Teile durch Anwendung von Kolossalpilastern, wie beim Palazzo Pamfili auf Montecitorio, Palazzo Chigi, der Louvrefassade. Wie sehr er den Geschmack der Zeit traf, zeigt sein Kampanile der Peterskirche, der, obgleich nur wenige Jahre sichtbar und dann wieder abgetragen, doch vorbildlich gewirkt hat. Keine seiner Architekturen zeigt die Schwingung der Linien, die Häufung der Glieder, wie sie diejenigen seines Rivalen Borromini aufweisen; Bernini wußte durch weniger komplizierte, aber subtiler gewählte Mittel zu wirken. Er kam vom Theater zur Architektur und beherrschte als Meister alle Künste einer täuschenden Perspektive, wie die Bühne sie verlangt. Ob er seine Fontänen auf freie Plätze stellte, die Kathedra, das Tabernakel, die Grabdenkmäler der Peterskirche anpaßte, immer verstand er den Kontur mit Rücksicht darauf anzulegen, ob Luft und Sonne an ihm zehren oder die Schatten des Halbdunkels ihm stärkere Konsistenz geben. Die große Wirkung des Petersplatzes erzielte er fast allein durch seine Kenntnis optischer Gesetze. Für ihn war die Bühne die große Schule des Könnens, ihr verdankte er die Sicherheit im Berechnen aller Wirkungen, die nie versagende Meisterschaft, wenn es galt, einen Nachteil in einen Vorteil zu verwandeln. Im Zusammenraffen aller Mittel zu einem einzigen kühnen Wurf bedeutet wohl die Kathedra den Höhepunkt seines Könnens auf diesem Gebiet, hier spielen Architektur, Plastik, Farbe, Licht zu einem einzigen Brillanteffekt zusammen. Fraschetti hat Bernini auch den Entwurf zugeschrieben, nach welchem Nicola Salvi im achtzehnten Jahrhundert die Fontana Trevi ausführte. Ob das nun zutrifft oder die Anlage, wie Hermann Voß will, Salvis eigenes Werk ist, in Berninis Geist ist sie gewiß. Das tiefgelegte Becken, die gelungene Verbindung von Architektur und Plastik, die wunderbare Führung des Wassers, das hier rinnt und tröpfelt, dort braust und stürzt, schäumend aufrauscht und in breiten Wellen verebbt, sind Faktoren, die an der Hand von Fraschettis Ausführungen wohl dazu verleiten können, die Idee des Ganzen auf Bernini zurückzuführen.

Die ausgedehnte Tätigkeit, die dem Meister von seinen Auftraggebern zugemutet wurde, hat schon sehr bald dazu geführt, daß er nicht alle seine Entwürfe mit eigener Hand ausführen konnte, sondern sich mit dem Entwerfen im Modell begnügen und das Ausführen seinen Schülern überlassen mußte. Zu diesen haben namhafte und bedeutende Architekten gehört, wie Francesco Borromini, Carlo Rainaldi, Mattia de Rossi, deren Bauten sich denen ihres Meisters völlig ebenbürtig anreihen; Bildhauer wie François Duquesnoy, Baratta, Bolgi, Cartari, Fancelli, Porissimi, Raggi und viele, viele andere, die das Übertragen seiner Modelle in Stein und Erz besorgten.

Wenn man die Summe der Arbeiten erwägt, die unter Berninis Direktion aus seinem Atelier hervorging (allein die Peterskolonnaden erforderten hundertundzweiundsechzig überlebensgroße Statuen), so wird man die Tatkraft des Mannes nicht genug bewundern können. Wie sorgfältig er dabei seine Entwürfe durcharbeitete, beweisen die Erzählungen Sandrarts, der vom Longinus zweiundzwanzig verschiedene Wachsmodelle gesehen hat, beweisen die zahlreichen Skizzen, die in allen Kabinetten Europas zerstreut sind. Wie groß ist schon die Anzahl der mannigfaltigen Entwürfe für Fontänen, die nur Hermann Voß beigebracht hat! Angesichts dieses überreichen Werkes fällt es schwer, sich vorzustellen, daß Bernini auch als Maler tätig war, um so mehr, als die Zeugnisse dafür aus dem Oeuvre des Künstlers fast ganz verschwunden sind. Nach den Angaben Baldinuccis und seines Sohnes Domenico soll er gegen zweihundert Bilder gemalt haben, von denen etwa hundertundfünfzig in die Galerien des Großherzogs von Toskana, der Chigi und Barberini gelangt seien. Nun gibt Domenico an, daß sein Vater die Mehrzahl seiner

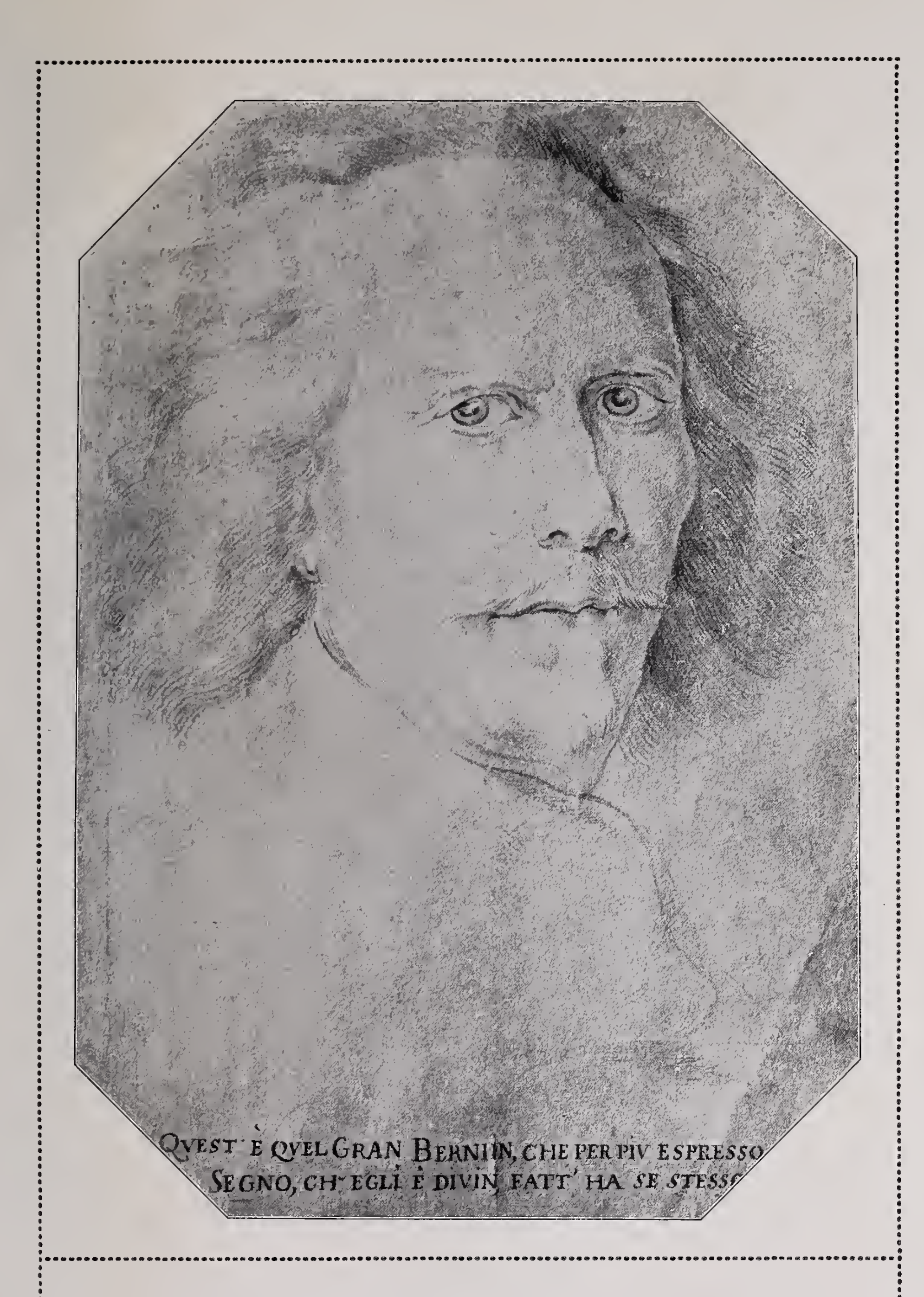
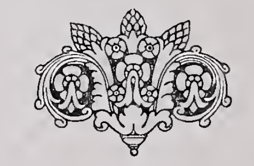


Abb. 84. Selbstbildnis. Handzeichnung.
Weimar, Großherzogl. Museum.

Gemälde noch selbst verbrannt habe, ein Umstand, der einmal erklärt, warum Bilder von Lorenzos Hand kaum noch nachzuweisen sind, anderseits aber auch darauf hindeutet, daß der Künstler selbst nicht viel von ihnen gehalten haben kann. 1627 trug ihm Urban VIII., der Bernini zum Malen gedrängt haben soll, ein Altarbild für die Peterskirche auf, das Martyrium des heiligen Mauritius. Das Gemälde, nach der Annahme von Hermann Voß nicht von Bernini selbst, sondern nur nach seinem Entwurf von Carlo Pellegrini ausgeführt, befindet sich heute in der päpstlichen Mosaikfabrik, während seine Stelle in der Kapelle vom heiligen Sakrament durch eine Kopie in Mosaik ersetzt wird. Die Komposition leidet durch das Zusammendrängen der handelnden Personen um die Figur des Heiligen, welche dadurch nicht genügend hervorgehoben scheint, ein Fehler, der in den Illustrationen, die Bernini zu den Predigten des Pater Oliva zeichnete, entschieden vermieden ist. In diesen sind die Gruppen vorzüglich in den Raum gebracht und gegen den Hintergrund, den eine weitgesehene Landschaft vertieft, abgesetzt. Zu seinen letzten zeichnerischen Kompositionen, zu den letzten Werken seiner Hand überhaupt, gehört die Darstellung des Blutes Christi, die von quietistisch-pietistischen Vorstellungen ausgeht. Der ans Kreuz geheftete Heiland schwebt von Engeln umschwärmt in der Luft und ergießt aus seinen Wunden Ströme von Blut in ein unten befindliches unabsehbares Meer von Blut, eine Flut, bestimmt, die Menschheit von ihren Sünden reinzuwaschen. Vielleicht hätte Bernini mit seinem Blick für das Charakteristische einer Persönlichkeit ein großer Porträtmaler werden können, wenigstens spricht sein Selbstporträt in den Uffizien für diese Begabung; jetzt haben wir nur noch in den vielen Karikaturen, in denen er sich gefiel, Zeugen für die Sicherheit, mit der er die markantesten Züge eines Gesichtes zu treffen und zu übertreiben wußte.

Von dem, was Bernini für die Bühne geleistet, haben wir nur Kunde aus dem Mund Dritter. Die Komödien, die er verfaßte und in denen er selbst spielte, sollen außerordentlich witzig und stets mit boshaften Ausfällen gegen Zustände und Personen seiner Umgebung gespickt gewesen sein; gedruckt ist nichts davon, wahrscheinlich waren es nur Improvisationen des Moments, die gar nicht schriftlich fixiert waren. Bernini war der erste, der am Gange der Handlung Unbeteiligte als Zuschauer, Spaziergänger und dergleichen auf die Bühne brachte, ein Vorgehen, das man ihm zum Vorwurf machte, das aber sofort Nachahmung fand. Die Dekorationen, die er erfand, sollen in ihrer täuschenden Natürlichkeit alles übertroffen haben, was man bis dahin gesehen hatte; er stellte Wasserfluten und Feuersbrünste mit einer solchen Kraft der Illusion dar, daß die Zuschauer seines Theaters, von einer Panik ergriffen, sich zur Flucht anschickten.

Bernini hat nichts unternommen, dem er sich nicht sofort mit dem ganzen Feuer seines Temperaments hingegeben hätte. Er gab in allem, was er gab, das Höchste, das er geben konnte, sich selbst, und diese ganz persönliche Note, die jedem seiner Werke anhaftet, die dazu zwingt, sich mit jedem auch ganz persönlich auseinanderzusetzen, wird, wie sie es bisher verhinderte, die Menschheit vielleicht niemals zu einem ungetrübten Urteil über den Künstler kommen lassen.



Verzeichnis der Literatur,

soweit sie im Texte zitiert ist.

Fraschetti. Il Bernini. Mailand 1900.
Poßze. Bernini. Thieme und Becker, Allgem. Lexikon der bildenden Künstler. Band III, S. 461 bis 468. (Hier auch die gesamte ältere Literatur.)
Ademollo. Il carnevale di Roma nei secoli XVII e XVIII. Rom 1883.
Baglione. Vite de pittori, scultori, architetti etc. Neapel 1733.
Busiri-Vici. Torri campanarie della basilica Vaticana. Rom 1899.
Escher. Barock und Klassizismus. Leipzig 1910. (Dazu Besprechung von Dvorak. Kunstgesch. Anzeiger 1910. Nr. 2.)
Graevenitz. Deutsche in Rom. Leipzig 1902.
Gurlitt. Geschichte des Barockstils in Italien (und Frankreich). Stuttgart 1887.
Hedicke. Begriff und Wesen des Barock. Repertorium für Kunstwiss. Band 34.
Hermanin. Un probabile quadro di Bernini. L'Arte. Februar 1912.
Letarouilly. Edifices de Rome moderne. Paris 1868—1874.
Letarouilly-Simil. Le Vatican et la Basilique de St. Pierre. Paris 1882.
Mackowsky. Römische Brunnen. Das Museum. Band III.
Muñoz. Pietro Bernini. Vita d'arte. Band II. (Dazu Besprechung von Sobotka. Repertorium für Kunstwiss. Band 33.)
— Monumento di Ant. Nigrita. L'Arte. Band 12.
Neumann. Lorenzo Bernini. Das Museum. Band II.
Passeri. Vite de' pittori. Rom 1772.
Pollak. Lorenzo Bernini. Stuttgart 1909.
Ranke. Die römischen Päpste. Berlin 1844.
Reumont. Geschichte der Stadt Rom. Berlin 1870.
Reymond. Le Bernin. Paris, Plon, 1910. (Ist dem Verfasser nicht zu Gesicht gekommen, wohl aber, wenn auch erst nach Fertigstellung seines Textes, die Rezension von Oskar Pollak. Kunstgesch. Anz. 1911. Nr. 1—2.)
Ricci. Vita barocca. Mailand 1904.
Riegl. Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.
Sandrart. Teutsche Akademie. Nürnberg 1675.
Schmarsow. Barock und Rokoko. Leipzig 1897.
Seipp. Italienische Materialstudien. Stuttgart 1911.
Sobotka. Pietro Bernini. Thieme und Becker, Allgem. Lexikon der bild. Künstler. Band III, S. 469 bis 470.
— Pietro Bernini. L'Arte. Band XII. Rom 1909.
Stern. Der Musenhof der Königin Christine. Raumers histor. Taschenbuch. V. Folge. Jahrgang 8.
Tschudi. Lorenzo Bernini. Meyers Allgem. Künstler-Lexikon. Band III, S. 661 bis 674.
Vita italiana nel Seicento. Mailand 1895. (Darin: Gnoli, Roma e i Papi nel Seicento. Biaggi, Musica nel secolo XVII. Panzacchi, Marini. Nencioni, Barocchismo.)
Voß. Wer ist der Meister des sogen. Borro? Monatsh. für Kunstwiss. Jahrg. III.
— Über Berninis Jugendentwicklung. Monatsh. für Kunstwiss. Jahrg. III.
— Berninis Fontänen. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlgn. Band 31.
Weibel. Jesuitismus und Barockskulptur in Rom. Straßburg 1909.
Wölfflin. Renaissance und Barock. München 1888.

Verzeichnis der Abbildungen.



